الألف كتاب

الرؤيا الإبداعية

بإشراف
الإدارة العامة للثقافة
بوزارة التعليم العالي

تصدر هذه السلسلة بمعاونة

المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية

الألف كتاب
٨٥٥

الرؤيا الإبداعية

مجموعة مقالات أشرف على جمعها

هاسكل بلوك ، هيرمان سالنجر

ترجمة
أسعد حليم

مراجعة
الدكتور محمد مندور

الناشر
مكتبة نهضة مصر بالفجالة
١٩٦٦

هذه ترجمة كتاب :

The Creative Vision

مقالات أشرف عليها :

Haskell M. Block aud **Herman** Salinger

اعتراف بالفضل

يود المحرران أن يتوجها بالشكر إلى جميع أصحاب حقوق النشر الذين تفضلوا بالسماح لهما بإعادة نشر النصوص والترجمات التي تضمها هذه المجموعة. وقد أشرنا في هوامش المقالات إلى مصادرها بالتفصيل.

ونحن هنا نتوجه بالشكر والتقدير : إلى مؤسسة بولينجن بنيويورك لسماحها بنشر مقالتي «الشعر الصافي» و «حول قصيدة المقبرة البحرية» لبول ڤاليري ، وإلى آنسل ڤرلاج بڤايزبادن لسماحها بنشر مقالتي «الشاعر الناشئ» و «الصوت البكر» لرنيه ماريا ريلكه ، وإلى هوجارت برس بلندن لسماحها بنشر الترجمة الإنجليزية التي قام بها ج. كريج هوستون لمقالة «الشاعر الناشىء» لرنيه ماريا ريلكه . وإلى كارل نمير لسماحه بنشر ترجمته لمقالة «الصوت البكر» لرنيه ماريا ريلكه. وإلى لجنة إدارة تركة أندريه جيد الأدبية لسماحها بنشر مقالتي «حول السمفونية الريفية» و «بول ڤاليري» لأندريه جيد . وإلى مجلة «مركور دو فرانس» بباريس لسماحها بنشر الترجمة الإنجليزية التي قامت بها السيدة دورڤي بوس لمقالة أندريه جيد عن «بول ڤاليري». وإلى السيدة جيرار مانت بروست لسماحها بنشر الملاحظات التي أبداها مارسل بروست في حديث نشرته جريدة «الطان» بباريس في ١٣ نوفمبر ١٩١٣ ، وإلى مؤسسة راندوم هاوس بنيويورك لسماحها بنشر مختارات من كتاب «الماضي يعود» لمارسل بروست الذي تملك المؤسسة حق نشره منذ سنة ١٩٣٢ ، وإلى س. فيشر ڤرلاج بفرانكورت آم مين ، وإلى السيدة كاتجامان لسماحها بنشر مقالتي «فن الرواية» و «الفنان والمجتمع» لتوماس مان . ولإدارة تركة لويجي بيراندللو لسماحها بنشر مقالتي «المسرح والأدب» و «المسرح الجديد والمسرح القديم» للويجي بيراندللو .

وإلى فرانشسكو جارثيا لوركا ، و « نيودير كشتر » اسماحهما بنشر « حديث عن المسرح » لفدريكو جارثيا لوركا . وإلى دار برنار جراسيه للنشر بباريس لسماحها بنشر « محاضرة فى المسرح » ومختارات من كتاب « زيارات » لجان جيرودو . وإلى جان أنوى لسماحه بنشر مقالته « إلى جان جيرودو » . وإلى مجلة « تولان دراما ريفيو » لسماحها بنشر ترجمة م . آرثر إيفانز لمقالة جان أنوى « إلى جان جيرودو » . وإلى سوركامب فرلاج ببرلين وفرانكفورت آم مين للسماح بنشر مقالتى « المسرح المتعة أم للدراسة » و « ملاحظات حول مسرحية الأم شجاعة » لبرتولت برشت ، وإلى مجلة « مينستريم » بنيويورك لسماحها بنشر ترجمة إديث أندرسون لمقالة « المسرح المتعة أم للدراسة » لبرتولت برشت . وإلى مكتبة جاليمار بباريس لسماحها بنشر مختارات من « دراسة فى سيكلوجية السينما » لأندريه مالرو ، وبنشر مقالتى « مسئولية الأديب » و « نحن نكتب لعصرنا » لجان بول سارتر ، وإلى اليونسكو بباريس لسماحها بنشر ترجمة بتى أسكويت لمقالة « مسئولية الأديب » لجان بول سارتر ، وإلى مجلة « فرجينيا كوارترلى ريفو » بشارلوتسفيل لسماحها بنشر ترجمة سلفيا جلاس لمقالة « نحن نكتب لعصرنا » لجان بول سارتر ، وإلى فرلاج دوآرس بيتر شفرلى بزيورخ لسماحها بنشر « ملحوظة حول مسرحية زيارة السيدة العجوز » لفردرك دورينمات والمنشورة فى مجموعة « الكوميديا — الجزء الأول » .

تصدير

« الرؤيا الإبداعية » هى مجموعة من المقالات كتبها كبار كتاب أوربا فى القرن العشرين . وفيها يناقش كل كاتب أو يفسر إنتاجه ، أو إنتاج زملائه من الكتاب ، أو القضايا التى تواجه الأدباء عموماً . وقد حرصنا فى اختيار هذه المقالات على أن تضم حديثاً لكل كاتب عن فنه ، راجين ألا يكون هذا الكتاب مصدر متعة فحسب ، بل وأن يكون أيضاً ضوءاً مباشراً يلقى على بعض الروايات والمسرحيات والقصائد العظيمة التى أنتجها هذا العصر . ولذا فإن « الرؤيا الإبداعية » ليست مجرد مجموعة جديدة من المقالات التى كتبت فى النقد الأدبى المعاصر ، فهى لا تضم إلا مقالات من إنتاج كتاب من المشتغلين فعلا بفنون الشعر والمسرح والرواية ، ولو أننا أضفنا كتابات لبعض نقاد الأدب أو فلاسفة الجمال لأخرجنا كتابا آخر ، يختلف فى كثير عن الغرض الذى توخيناه .

وإذا كنا قد قصرنا اختيارنا على أدباء القارة الأوربية فليس ذلك صادراً عن تعصب فى الذوق أو المعتقد من جانب المحررين ، فلم يكن من العسير إضافة مختارات مماثلة من كتابات المؤلفين الإنجليز والأمريكيين وغيرهم من ممثلى الآداب التى لا تحظى بنفس القدر من الشهرة . ويرجع جانب من قيمة هذا الكتاب إلى أنه يضم عدداً من الكتابات التى تعتبر فى المقام الأول من الأهمية والتى تنشر لأول مرة باللغة الإنجليزية . وقد حدث فى بعض الحالات أن تجاوز المحرران عمداً عن كتابات لها شهرة

أوسع ، بل وقد تكون أصدق تمثيلا لصاحبها ، وذلك لمجرد أنها متوافرة في ترجمات إنجليزية منشورة في مطبوعات أخرى ومعروفة لدى دارس الأدب الحديث . وينبغي أن نضيف أننا لم نتمكن في بضع حالات محدودة من الحصول على الإذن اللازم لإضافة بعض المقالات التي تستحق أن تضم إلى هذه المجموعة . لكن من ميزات هذا الكتاب أن عدداً غير قليل من المقالات الواردة فيه يصعب العثور عليها في نصوصها الأصلية ، فهي ما زالت بين النصوص الشاردة التي لم تضمها مجموعات مؤلفيها . وقد روجعت جميع الترجمات ، سواء التي قام بها المحرران أو غيرهما ، مراجعة دقيقة على النص الأصلي ، ونحن لم نتردد في طلب العون في إعداد ومراجعة هذه النصوص التي نقدمها ، لكن المحررين يحملان المسئولية كاملة عن كل ما قد يبدو فيها من نقص . إن الترجمة هي في أحسن الأحوال عملية تقريب ، والعصمة لله وحده وليست من نصيب البشر . وقد أعددنا هذا الكتاب راجين أن يكون مساهمة في توجيه القراء نحو التعرف على الأدب الأوربي العظيم الذي أنتجه هذا العصر ، تعرفاً أفضل .

وينبغي للمحررين أن يعربا عن شكرهما لكل من ساعدهما في أداء مهمتهما ونود أن نسجل شكرنا العميق للسيدة سلفيا جولد فرانك ، والسيدة شارلوت كوهلر ، والسيدة فرانشسكا لانديوم ، والسيدة جيرار مانت بروست ، والدكتور جوتفرد برمان فيشر ، والدكتور موريتز هاوبتمان ، والأستاذ فيليب كولب ، والسيد جان لامبير ، والسيد ديونيس ماسكولو ، والسيد جاكسون ماتيوز ، والأستاذ إدواردو سيلفا ، والسيد جان شلو مبرجر ، والأستاذ انزو سكيبوني ، ولزملائنا من المترجمين ممن وردت أسماؤهم في هوامش المقالات . ونحن مدينون بشكر خاص للآنسة

مرجريت كريستينسن أمينة المكتبة التذكارية بجامعة وسكونسن على المواد القيمة التى أعارتنا إياها ، وللسيدة مارى باكن على الجهد الكبير الذى بذلته فى إعداد أصول الكتاب ، وللآنسة جوديت شميدت والسيد بارنى روسيت من المشتغلين بمطبعة جروف على المساعدة الودية الكريمة التى أبدياها منذ اللحظة الأولى .

المحرران

مقدمة

الوعى بالذات هو الصفة الغالبة فى الأدب الأوربى فى القرن العشرين، فقد أصبح العمل الإبداعى عملا نقدياً فى الوقت نفسه، أكثر مما كان فى أى وقت مضى، كما أصبح الكتاب يشعرون بالحاجة إلى تقديم النظريات عن فنهم والدفاع عن كتاباتهم وشرحها أكثر مما فعلوا فى الماضى، وتخطت مطالب العقل الناقد لدى الكتاب العظام فى هذا العصر حدود كتاباتهم الخاصة، وغدت تضم كتابات معاصريهم بل والتجربة الفنية كلها. والمقالات التى يضمها هذا الكتاب تؤكد غلبة الفكر الناقد على الأدب الأوربى الحديث. فلم يعد هناك محل للتمييز القاطع بين العمل النقدى وعمل الإبداع الفنى.

وإذا كان مجرد وجود هذه المقالات له فى ذاته دلالة جوهرية فيما يتعلق بطبيعة الأدب الحديث، فلا يجوز أن ننسى أن عملية التفحص والتأمل وإطالة التفكير فى مغزى ما ينتجه المرء من فن وما يؤلفه من كتابات، كانت من الاهتمامات التى شغلت كتاباً وربما منذ مئات السنين، وقد وجهوا إليها اهتماماً يتفاوت غزارة باختلاف الأماكن والأزمان. وعملية الإبداع الفنى ذاتها تتضمن اختياراً للموضوع، وللشكل، وللغة، ولعدد لا يحصى من التفاصيل الصغيرة التى تشكل العمل الفنى وتحدده، وكل كاتب هو بهذا المعنى ناقد بالضرورة. وأكبر الكتاب هم أصحاب أعمق وأشمل قدرة على النقد. ومع ذلك لم يحدث من قبل أن كان هناك حرص من جانب الفنانين على شرح إنتاجهم وتفسيره تفسيراً نقدياً كالحرص الذى نشهده اليوم.

لماذا هـذا الإلحاح فى الوعى بالذات ؟ أفلا تحوى الرواية أو القصيدة أو المسرحية تفسيرها فى ذاتها ؟ وكيف نفسر غلبة التأمل العقلى على دنيا التعبير الفنى ؟

قد يكون أقرب التفسيرات هو هذا الاهتمام الشديد بقضايا الأدب وفلسفته وتفسيراته من جانب الجمهور القارىء فى أوربا المعاصرة . فنحن نجد هناك لمبادىء علم الجمال والنقد أثراً قوياً على الحياة بأسرها على قواعد السلوك ، والأخلاق ، والسياسة ، والصداقة ، والحب ، والبغض ، وكل مايمس تجارب الفرد أو الجماعة . إن الأدب عند الأوربى المثقف ضرورة من ضرورات الحياة ، والقيم الأدبية سرعان ما تتحول إلى التزامات شخصية . إن الجمهور القارىء فى أوربا المعاصرة يطلب من كتابه أن يناقشوا إنتاجهم ، والكتاب يرحبون بذلك فى أغلب الأحيان .

إنهم يرحبون بهذا الطلب لأنهم ، كأدباء ، لا يمكن أن يفعلوا غير ذلك . ثم إنه مما يسعد أغلب الكتاب أن يلقوا هذا الاهتمام العام بإنتاجهم ، وهم يجدون فى المقدمة يكتبونها ، أو المحاضرة يلقونها ، أو الحديث يدلون به ، أو المقالة ينشرونها أو المناظرة يحضرونها ، فرصة لمبادلة الجمهور اهتماماً باهتمام ، ومناسبة لتوضيح ما فى فنهم من مغزى . ومن الطبيعى ألا يشترك جميع الكتاب بالحماسة نفسها فى هذه الدراسة العلنية لإنتاجهم ، لكننا فى هذا العصر الذى عانى فيه الفنانون أشد المعاناة من العزلة البدنية والنفسية ، نرى فى هذا الاندماج بين العمل الإبداعى والعمل النقدى سعياً مقصوداً من أجل إيجاد الاتصال والفهم المشترك .

والاهتمام الشديد بالوعى النقدى فى الإبداع الأدبى ، ذلك الاهتمام الذى ورثه الرمزيون عن « إدجار آلان بو » ثم أسلموه بدورهم إلى جيلنا الحالى هو تفسير آخر للاهتمام الملح الذى يوليه الكاتب الحديث لفنه . فالوضوح

والتحكم الواعى اللذان يصبغان نظرة الرمزيين إلى العمل الإبداعى ، إنما هما صياغة مغالية للإدراك الذى نجده متصلا خلال المراحل المختلفة لتاريخ الأدب ، بأن الإبداع الفنى إنما هو عمل مقصود حتى إذا ما جاء نتيجة للإلهام الشعرى . وما الاهتمام بالوسائل والأساليب التى يتخذها الفنان إلا جانب من السعى المتصل ضد الشوائب والأعراض التى تصحب عملية تنظيم العنصر الخام البدائى فى التجربة ، وتحويله إلى عمل فنى .

ومن ميراث الرمزية(١) أيضاً جاءت الفكرة القائلة بأن الأدب العظيم فى هذا العصر لابد أن يكون أدباً صعباً . فالمفهوم الشعرى القائم على وجود

---

(١) قد يكون من الملائم نظرا لتأثر كثير من كتاب هذه المجموعة بالحركة الرمزية ، أن نبين المقصود بها بشىء من الدقة . فهى الحركة الأدبية التى بدأت فى فرنسا حوالى سنة ١٨٨٠ عندما أخذت قصائد مالارميه وفرلين تلفت الأنظار وتخرج على التقاليد الراسخة للشعر الفرنسى من ناحيتى الشكل والأغراض الرمزية فى خطوطها العامة ، إلى الاعتماد على الحدس قبل العقل ، وعلى العنصر الذاتى قبل الموضوعى ، بل ودعت إلى إلغاء الفارق بين الذات والموضوع ، وبين العالمين الداخلى والخارجى . كما دعت إلى إدراك الواقع من خلال الحواس جميعا ، وتصوير هذا الواقع فى فن يمزج بين الشكل والصوت والمذاق والرائحة والحلم .

ومن حيث التكنيك ، يميل الرمزيون إلى الربط بين الشعر والموسيقى (وخاصة موسيقى فاجنر) ، مما أدى بهم إلى إيجاد أوزان حرة كالشعر المرسل . وهم بطبيعة الحال يؤثرون الرمز على الإفصاح وعلى التشبيه القريب . ويرجع غموض كثير من الشعر الرمزى إلى كون الشاعر يختار رموزه على أساس ذاتى محض مما يجعل شعره قابلا لمختلف التأويلات . وقد ارتبطت الحركة الرمزية بمحاولة لإيجاد لغة شعرية جديدة تستعصى ، كالموسيقى ، على التحليل المنطقى ، لما تقييمها الخاص للكلمات وترتيبها الخاص للعبارات . ونحن نجد هذا الشكل المركز من الرمزية عند مالارميه ثم فاليرى . وقد انتقل إلى الأدب الألمانى عن طريق ستيفان جورج وريلكه . وأثرت الرمزية فى الأدب الأوربى كله ، إذ زاد فيه الاهتمام بالرمز وبتركيز الصور . وليس للحركة الرمزية صلة تذكر بتلك الرمزية العامة التى نجدها فى كثير من الكتابات الدينية أو الجنسية حيث يكون الرمز اصطلاحياً وواضحاً للكافة .

المترجم

عالم من القيم المثالية التجريدية الخارقة التى لا يمكن إبرازها عن طريق الأقيسة والمقابلات لابد أن يؤدى إلى ظهور أدب معقد غنى بالتلميحات وخاص جداً فى مفاهيمه . إن الاستكشاف المتزايد للعالم النفسى الداخلى وهو من خصائص الأدب الرمزى فى القرن العشرين ، قد فرض عبء التعبير بل التفسير على أولئك الكتاب الذين تناولوا التجارب الغامضة أو التجارب الروحية أو العاطفية العنيفة ، مما اضطرهم إلى خلق لغة أدبية جديدة . وتزداد مشكلة التواصل بين النفوس حدة فى هذا العصر الذى ترفض فيه أشكال التعبير التقليدية ، وتجرى فيه التجارب بدرجة من السرعة والتوغل تجعل من الصعب متابعتها بوسائل الإدراك المألوفة . وهذا حال قطاع كبير من مجالات الفكر والتعبير فى أوربا المعاصرة . لذا أصبح الكاتب بالضرورة دليلا يهدينا إلى إنتاجه ، وإن كان ليس من المحتم أن يكون دليلا معصوماً من الخطأ أو أفضل الأدلة جميعاً — بل ولا نستطيع أن نستبعد جنوح الكاتب إلى السخرية منا — لكن الكاتب يقدم مع ذلك فى معظم الأحيان معونة قيمة ، وأحياناً لا غنى عنها ، إذ أن توضيحه لأغراضه وأهدافه لا ينير أمامنا عملية تأليف إنتاجه وطبيعة رؤياه الإبداعية فحسب ، بل هو ينير أيضاً العمل ذاته فى صورته النهائية المكتملة . وهو بهذه الطريقة يشترك اشتراكاً مباشرا فى تشكيل وتعديل عملية التبادل التى تجرى بين القارىء وبين العمل الفنى .

وحتى القراءة العابرة لهذه المقالات تبين مدى أهمية هذا الجهد النقدى بالنسبة للكاتب . وقد يكون من المفارقات فى هذا العصر الذى يعلن اتجاهه نحو الفن غير الشخصى ، أن يكون للتجارب والمواقف الشخصية هذا الدور الجوهرى فى المادة الأصلية للتجربة الفنية . ولسنا فى حاجة إلى ضرب المثل بفلوبير لنبين أن التمسك بالاتجاه غير الشخصى إنما هو فى ذاته تأكيد

للشخصية . والكاتب إذ يفسر فنه قد يخلقه خلقاً جديداً ، وقد يعود مرة أخرى إلى المعاناة من مادته وهو يشكلها وفقاً لأغراضه . وكما بينت كثير من الروايات والمسرحيات والقصائد أن أصحابها يعتبرون من عمالقة الأدب الحديث، فإن هذه المقالات تبين المطالب العاتية التى يتطلبها الإبداع الفنى ، وتبين أنها لازمة للفنان لزوم الاحتياجات المباشرة لفنه .

أما بالنسبة للقارئ فلابد أن يكون لهذا العمل الاستنباطى قيمة أخرى . فهذه المقالات قد تحملنا على إعادة قراءة مؤلفات كتابها الكبار بفهم وتعاطف جديدين والواقع أن الطريقة المثلى لقراءة هذه المقالات هى اعتبارها جزءاً صميماً من حصيلتنا الأدبية .وإذا كنا على استعداد لتلقى حديث الكاتب المباشر وإيحاءاته فإن هذه المقالات لا يمكن أن تقرأ إلا فى مثل هذا الجو ، فنحن سنجد فى الصفحة تلو الصفحة مواقف وقيماً بل وكلمات بنصها تعود بذهننا إلى المؤلفات الأدبية التى صدرت عن نفس القلم. ولاشك أن دارس الأدب الحديث أو هاويه سوف يجد فى هذه السطور غناء أكثر مما يجده القارئ غير المتتبع للاتجاهات الحديثة فى الأدب الأوربى . لكن شيوع ضوء العقل فى التعبير خلال هذه المقالات، بطريقة ضمنية أو صريحة يجعلها صالحة تماماً لأن تكون مقدمة لدراسة القضايا المسيطرة وأغراض هؤلاء الكتاب الذين مازالت مؤلفاتهم تسترعى الانتباه وتفرض الإعجاب . فهذه المقالات تحدد إذن موقف هؤلاء الكتاب من عصرهم كما تحدد موقفهم من مؤلفاتهم الفردية ، وهى لا تكشف بعض الأسرار الحميمة لكتاباتهم فحسب ، بل إنها شاهد حى على الخصائص المطلوبة فى الكاتب فى الصف الأول من القرن العشرين.

وفى مقالات من التأمل النقدى يكتبها الأدباء عن إنتاجهم ، يكاد يختفى الحد الدقيق الذى يفصل بين السيرة الذاتية والفن . لأن الكاتب

لا يملك باعتباره ناقداً أن يكشف عن الصفات المميزة لعمل واحد بل هو يكشف عن الصفات المشتركة لكل إنتاجه الذى خضع للمؤثرات ذاتها . وبالعكس فإن صفات الإنسان تظهر بوضوح فى التأملات الخاصة بفنه . فالطاقة العصبية ، والحساسية ، والتطلع النفسى ، والاعتداد والحماسة التى تميز كتاب عصرنا العظام تنبض فى مقالاتهم النقدية وتحولها إلى تعبير زاخر بالخيال ، أى إلى لون من الفن . وربما كان التبرير الأساسى لهذه المقالات أن ماتمدنا به من معرفة ورؤية داخلية هما فى نفس الوقت متعة تكافىء ما فى موضوعاتها وقضاياها من غنى . وليست هذه المعرفة والرؤية الداخلية متعلقتين باللغة والأسلوب فحسب بل هما بالأحرى تعبير عن الرؤية الفنية الكاملة التى تميز وتحدد أقوى إبداعات عصرنا وأروعها فناً وخيالا ، وهى إبداعات لا يمكن أن ينفصل فيها الكاتب عن إنتاجه .

لكن من يكتب عن فنه الخاص يجد نفسه مضطراً إلى تناول فن الآخرين أيضاً . ولا شك أن الكثيرين من كتابنا كان لا يمكن أن يكونوا من خيرة النقاد المحترفين لو أنهم اختاروا هذا الطريق . والقضايا العامة التى يثيرونها تستحق الكثير من الاهتمام ، شأنها شأن ملاحظاتهم النوعية وأحكامهم المحددة . ونتيجة لانفعالهم بما كان للفلسفة من تأثير عميق على الأدب ، نجدهم لايترددون فى القيام بدور الباحثين فى علم الجمال ، فيهتمون بالمشاكل العامة فى فلسفة الفن واقتراح حلول دون الاكتفاء بتفصيل ما صدروا عنه فى محاولاتهم الأدبية . وقد اكتشف الفلاسفة والشعراء منذ زمن طويل أن التأمل الذاتى يمكن أن يكون مصدراً لكثير من الحقائق العامة والخاصة على السواء ، وسبر أغوار التجربة فى عمومها والملابسات المحلية الخاصة . لكن ليس معنى هذا إلغاء الفارق بين الفنان المتأمل والفيلسوف ، فالفنان لا يستهدف الوصول إلى تفسير

منهجى متكامل للكون ، وإنما يرمى إلى تجلية فنه . وما نجده فى هذه المقالات من تأملات فلسفية إنما ينبثق عن اهتمام حسى تجريبى بوسائله الفنية الخاصة ومنهجه فى الإبداع الفنى .

ومع ذلك فإن هذا الاهتمام كثيراً ما ينتهى إلى صياغة نفس الحقائق الجمالية التى نصل إليها فى العادة عن طريق البحث الفلسفى الدقيق .

وإلقاء نظرة على بعض الموضوعات التى تتكرر فى هذه المقالات ، توضح الصلة الوثيقة التى تربط بين الفنان وبين الرجل المشتغل بعلم الجمال ، فهما كثيراً ما يصلان إلى نقطة التقاء مشتركة ولكن من طريقين مختلفين. ويتضح هذا الالتقاء بصفة خاصة فى الاهتمام المكتسب باللغة : خصائصها الكامنة وقدرتها وقوتها الفعالة ، سواء فى الحديث الدارج أم فى التعبير الشعرى . إذ أن الكلمات هى المادة الأولية لفن الأدب كما أنها الوسيلة المألوفة للاتصال بين الناس . وسيجد القارئ المهتم بفلسفة اللغة مادة مقنعة فى كل مقالة تقريباً من مقالات هذه المجموعة ، فى مقالات ڤاليرى وريلكه ، پروست ومان ، بيرانديللو وجارثيا لوركا ، جيرودو وسارتر ، وكلها تكشف عن الاهتمام الذى يثيره موضوع اللغة اليوم فى ميدان الأدب الأوربى الحديث بأسره .

وثمة موضوعات وأنغام أخرى لا تفتأ تتكرر ، تؤكدهما الصلة الأخرى الحميمة بين الفن وعلم الجمال . فالوشيجة القائمة بين الأدب والفنون الأخرى — وبخاصة التصوير والموسيقى والنحت — من المنابع الأساسية لحرية الكاتب وتوجيهه فى أداء رسالته . كما أن مشكلة البناء ، أى التنظيم الشكلى لأجزاء العمل الفنى ، وطبيعة كل جزء على حدة ، والقواعد التى تحدد وتحكم العلاقة بين هذه الأجزاء ، من الأمور الحيوية بالنسبة للشاعر والمؤلف المسرحى والروائى كما هى حيوية بالنسبة للباحث فى علم الجمال . وإنه لمما يلفت النظر حقاً أن نرى كيف تبعث الحياة

فى نظريات الفن القديمة ، ثم تعدل خلال سعى الكاتب للوصول إلى المغزى الجوهرى لعمله الفنى . وفى ثنايا هذه المجموعة من المقالات سنجد أن طبيعة الفنان والصفات الفريدة والمميزة لفنه ، وعلاقة ذلك الفن بجمهوره ، كلها اهتمامات متشابكة متداخلة تضفى على ما يبدو ، وكأنها مجموعة عشوائية من الخواطر الشخصية ، قدراً كبيراً من التماسك والترابط .

ومن الطبيعى أن هناك خلافات فى الرأى أيضاً ، خلافات يفسرها اختلاف شخصيات هؤلاء الكتاب ، كما يفسرها اختلاف اتجاهات التعبير الأدبى التى شهدها هذا العصر . ومهما يكن تقييمنا للأدب المعاصر ، فالذى لا شك فيه أن الجيل السابق من كتاب هذا القرن كان يسعى جاهداً إلى خلق أعمال باقية على الزمن ، مما دفعهم فى كثير من الأحيان إلى الخروج صراحة على الأشكال الفنية المألوفة ، وإلى توسيع أبعاد فنهم إلى مستوى التنبؤ العام الشامل ، والابتعاد كلية عن مطالب وقيود الواقع الملموس . أما كتاب الجيل الذى تلاهم فكانوا أكثر استجابة لموضوعات الساعة وللقضايا المباشرة ، وكانوا أكثر تواضعاً فى اختيارهم لموضوعاتهم وأقل توسعاً فى تجديداتهم . ربما كانت شهوة الضخامة قد أشبعت ، أو لعله لا بد من فترة استجمام للقوى تتبع فترة التجارب الواسعة العميقة فى ميدان الشكل . وحتى لو كان الأمر كذلك ، فإن الكتاب يتعلمون من الكتاب باستمرار ، والأشياء المشتركة بين الكتاب المحدثين والقدامى فى هذه المجموعة أهم بكثير من مواضع الاختلاف .

ونحن نستطيع أن نشترك معهم لدرجة أو لأخرى فى الأشياء المشتركة بينهم : فى الاحتفال بالحياة الخلاقة ، فى الفرحة بنداء الفن وعذابه ، فى العزلة والتواصل ، فى المسئولية والحرية ، فى سحر الرؤيا الإبداعية وروعتها ، فى اتحاد النقد والإبداع فى عمل واحد يقوم على أساس من الحب .

بول ڤاليرى (١)

الشعر الصافى

(عناصر محاضرة)

يشهد العالم اليوم (وأقصد عالم أثمن الأشياء وأقلها نفعاً) احتفالا كبيراً بهاتين الكلمتين : الشعر الصافى . وقد أكون مسئولا إلى حد ما عن هذا الاحتفال . فمنذ بضع سنوات ، فى مقدمة كتبتها لديوان أحد الأصدقاء

---

(١) بول فاليرى (١٨٧١ — ١٩٤٥) ربما كان أكبر شعراء فرنسا فى القرن العشرين . ولد فى مدينة سيت بالقرب من مونبلييه عند الطرف الشرقى لجبال البرانس من أب فرنسى وأم إيطالية . انتقل إلى باريس عند ما بلغ الحادية والعشرين ، وهناك تعرف بمالارميه الذى تأثر به بقية حياته فى اتجاهه نحو الرمزية . وبدأ ينشر الشعر فى مجلات الطليعة القليلة الانتشار ، ثم تحول إلى النثر فكتب « مقدمة لمنهج ليوناردوفينشى » (١٨٩٥) و « أمسية مع مسيو تست » (١٨٩٦) . ثم كف عن الكتابة نحو ١٥ عاما ، واستفاد بوقت فراغه من العمل الرسمى — ٣ سنوات فى وزارة الحربية ابتداء من سنة ١١٨٨٧ ، ثم فى سكرتارية وكالة هافاس للأنباء حتى سنة ١٩٢٢ — لتكوين آرائه الفلسفية وفى سنة ١٩١٣ أمكن إقناعه بجمع بعض قصائده القديمة فى ديوان ، فأخرج فى ١٩٢٠ Album de vers anciens 1890 — 1900 ويبدو أن اشتغاله بكتاباته القديمة دفعه إلى الكتابة من جديد ، على سبيل المران ، ليؤلف قصيدة يضمها كختام للديوان . غير أن هذه القصيدة وحدها استغرقت أربع سنوات وقد نشرت منفصلة بعنوان « الحورية الشابة » La jenue parque (١٩١٧) . وفى سنة ١٩٢٢ أخرج ديوانا ثانيا بعنوان « قصائد ساحرة Charmes » ضم القصائد التى كتبها بين ١٩١٣ و ١٩٢٢ وفى مقدمتها قصيدة « المقبرة البحرية » وأكسبه هذا الديوان من ذيوع الذكر ما أتاح له أن يعتمد فى معاشه على الأدب . وعاد بعد هذه المجموعة من الشعر فكتب قطعة من النثر على غرار محاورات سقراط بعنوان Eupalinos (١٩٢٣) يدرس فيها الإنسان باعتباره الحد الفاصل بين المادة والروح ، وقطعة أخرى يدرس فيها الرقص باعتباره أسمى تعبير عن الحركة . ثم جمع مقالاته فى النقد فى خمسة أجزاء بعنوان Veriétés من (١٩٢٤ — ١٩٤٤) ، ثم صدر له بعد موته (فى ١٩٤٦) كتاب لم يتم بعنوان Mon Faust . وقد انتخب عضواً بالأكاديمية منذ سنة ١٩٢٥ ، وعين أستاذا للشعر (وهو كرسى أنشئ خصيصاً له) فى الكوليج دوفرانس منذ سنة ١٩٣٧ — المترجم.

حدث أن أوردت هاتين الكلمتين دون أن أعلق عليهما أهمية كبرى ، ودون أن أتوقع النتائج التى يمكن أن يستخلصها منهما المشتغلون بالشعر على اختلافهم . كنت أعرف جيداً ماذا أعنى بهاتين الكلمتين ، لكننى لم أكن أعرف أنهما يمكن أن يثيرا كل هذه الإشعاعات والاستجابات بين عشاق الأدب ، فإنما أردت أن ألفت الأنظار إلى حقيقة ، ولم أحاول بأى حال أن أقدم نظرية — أو ما هو أسوأ — أن أقيم مذهباً ، وأعتبر كل من لا يشاطرنى الإيمان به كافراً مرتداً . فى رأيى أن كل عمل مكتوب ، كل إنتاج من منتجات اللغة ، يحوى آثاراً أو عناصر مميزة ، لها خصائص سوف ندرسها وسأطلق عليها مؤقتاً وصف الخصائص الشعرية فعندما ينحرف الكلام انحرافاً معيناً عن التعبير المباشر — أى عن أقل طرق التعبير حساسية — وعندما يؤدى بنا هذا الانحراف إلى الانتباه بشكل ما إلى دنيا من العلاقات متميزة عن الواقع العملى الخالص ، فإننا نرى إمكانية توسيع هذه الرقعة الفذة ، ونشعر بأننا وضعنا يدنا على معدن كريم نابض بالحياة قد يكون قادراً على التطور والنمو . وهو إذا ما تطور فعلا واستخدم ينشأ منه الشعر من حيث تأثيره الفنى .

وإذا ما كان فى الوسع جعل العمل الفنى مؤلفاً بالكامل من هذه العناصر المميزة .. هذه العناصر المتميزة تماماً عن عناصر اللغة التى وصفتها بأنها غير حساسة ، وإذا ما كان فى الوسع بالتالى — فى عمل مكتوب بالنظم أو بغيره — الإيحاء بإقامة نظام كامل من العلاقات المتبادلة بين صورنا وأفكارنا من ناحية وبين وسائل تعبيرنا من ناحية أخرى ؛ نظام يتلاءم خاصة مع إيجاد حالة انفعال عقلى ، هاتان الإمكانيتان معاً تشكلان قضية الشعر الصافى . وأقصد الصافى بنفس المعنى الذى يتحدث به الطبيب عن الماء الصافى . أقصد أن السؤال هو ما إذا كان من الممكن الوصول إلى عمل يكون صافياً خالياً من العناصر غير الشعرية . وكان اعتقادى دائماً ،

وما زال ، أن ذلك أمر لا يمكن الوصول إليه ، وأن الشعر إنما هو سعى للاقتراب من هذه الحالة المثالية الخالصة . والواقع أن ما نسميه قصيدة إنما يتألف عملياً من نثار من الشعر الصافى موزع على موضوع . وبيت الشعر شديد الروعة إنما هو عنصر شعرى شديد الصفاء . والمقارنة المألوفة بين البيت الجميل وقطعة الماس تبين أن الإحساس بخاصة الصفاء هذه قائم فى الأذهان كافة .

وعيب هذا التعبير ، الشعر الصافى ، أنه يدفع إلى التفكير فى الصفاء المعنوى دون أن يكون هو المقصود ، ففكرة الشعر الصافى عندى هى على العكس فكرة تحليلية فى جوهرها . إن الشعر الصافى فى الواقع وهم وليد الملاحظة ، ينبغى أن يساعدنا فى توضيح فكرتنا عن القصائد عموماً ، وأن يهدينا فى الدراسة الشاقة القيمة للعلاقات المتعددة المتباينة بين اللغة والآثار التى تحدثها فى الناس . وربما كان من الأفضل أن نستخدم عبارة الشعر المطلق بدلا من الشعر الصافى ، وأن نفهمها على أنها الحرص على الآثار المترتبة على العلاقات بين الكلمات ، أو بالأحرى العلاقات المتداخلة لجرس هذه الكلمات ، مما يوحى فى الجوهر باستكشاف شامل لميدان الحساسيات التى تحكمها اللغة . وهو استكشاف يمكن أن يتم عن طريق التلمس الأعمى ، فهذا هو الطريق الشائع ، ولكن ليس من المستحيل أن يجرى يوماً بطريقة منهجية .

لقد حاولت أن أحدد المشكلة الشعرية . وها أنذا أحاول أن أقدم عنها فكرة واضحة أو على الأقل فكرة أوضح من ذى قبل . وينبغى أن نلاحظ أن هذه المسائل تثير اليوم اهتماماً واسعاً ، ويبدو لى أنه لم يسبق فى وقت من الأوقات أن كان هذا الموضوع موضع اهتمام جمهور كبير كهذا . فنحن نسمع المناقشات ونشهد التجارب التى لم تعد محصورة — كما

كانت فى الماضى ـ فى حلقات ضيقة وفى عدد محدود جداً من الهواة وأصحاب المحاولات ، بل والمدهش حقاً أننا نرى فى هذا العصر بين الجمهور العادى نوعاً من الاهتمام الذى يصل أحياناً إلى حد الحماسة لهذه المناقشات التى تشبه مناقشات أصحاب اللاهوت (أليس من المناقشات اللاهوتية مثلا تلك المناقشة حول الإلهام والسعى ، وحول الحدس والحيل الفنية ؟ أليست هذه أشبه ما تكون بالمسألة اللاهوتية المعروفة عن العلاقة بين الخلاص باللطف الإلهى والخلاص بالأعمال) كما أن هناك مشاكل فى ميدان الشعر كمخالفة القواعد التى أقرتها التقاليد واعترف بها التراث ، والحصول على المعلومات عن طريق مباشر من خلال التجربة الشخصية أو باستخلاص المعنى الشخصى ، هى أشبه ما تكون بالمشاكل التى يدرسها اللاهوت فى الفرق بين المعنى الشخصى والمعرفة المباشرة للمقدسات وبين تعاليم مختلف الأديان ونصوص الكتب الدينية والصيغ الجامدة ... ،

* * *

لكنى أصل الآن إلى الموضوع معتزماً ألا أقول شيئاً لا يستند إلى دليل أو يكون نتيجة لمجرد تفكير عابر . فلنعد إلى هذه الكلمة « الشعر » ولنلاحظ قبل كل شىء أن هذه الكلمة الحلوة تولد مفهومين مختلفين كل الاختلاف . فنحن نتكلم عن « الشعر » ، كما أننا نتكلم عن « القصيدة » . نحن نصف مشهداً أو موقفاً أو شخصاً فى بعض الأحيان بأنه شاعرى ، ونحن نتكلم من ناحية أخرى عن فن الشعر ونقول « هذه القصيدة جميلة » . إن اهتمامنا فى الحالة الأولى يكون موجهاً إلى توكيد شعور معين ، فكلنا نعرف تلك الرجفة الخاصة وذلك الانفعال والافتتان اللذين يشبهان ما نستشعره عند وقوع بعض الأحداث . وهذه الحالة مستقلة تماماً عن أى عمل محدد من أعمال الفن ، وهى تنشأ بصورة طبيعية وتلقائية من توافق

خاص بين كياننا الداخلى ، المادى والنفسى ، وبين الأوضاع (الواقعية أو المثالية) التى تؤثر فينا . لكننا عندما نتحدث من الناحية الأخرى عن فن الشعر أو عن قصيدة ما ، فإن اهتمامنا يكون فى هذه الحالة موجهاً إلى وسيلة إحداث وضع يماثل الوضع السابق ، يكون موجهاً إلى إيجاد ذلك النوع من الشعور بوسيلة صناعية . وليس الأمر كذلك فحسب ، فالوسيلة التى تستخدم لإيجاد هذا الوضع ، لا بد أن تكون لها خصائص اللغة المنطوقة ووسائلها . وهذا الشعور يمكن إحداثه بوساطة الأشياء ، كما يمكن إحداثه بوسائل تختلف تماماً عن وسائل اللغة ، كالعمارة والموسيقى وغيرهما ، لكن الشعر بمعناه الدقيق إنما يكمن فى استخدام الوسائل اللغوية . وأما الإحساس الشعرى المستقل فينبغى أن نلاحظ انه يمتاز عن الأحاسيس الإنسانية الأخرى بسمة فريدة . بخاصة رائعة : إنه يميل إلى أن يمنحنا إحساساً بالوهم . أو يوهمنا بوجود دنيا (دنيا تكون فيها الأحداث والصور والكائنات والأشياء — حتى إذا تشابهت مع تلك التى تشغل دنيانا العادية — مرتبطة بحياتنا الشعورية ارتباطاً شديداً وإن لم نستطع تحديده) . وهكذا تتحول الأشياء والكائنات المعروفة — وأرجو أن تغفروا لى هذا التعبير — إلى الموسيقى . فتصبح متآلفة ورنانة . وكأنما قد ضبط نغمها مع إحساسنا . وهكذا تتشابه التجربة الشعرية فى كثير مع حالة الحلم ، أو تتشابه على الأقل مع الأوضاع التى تنشأ فى بعض الأحلام . إن الحلم عندما تستعيده الذاكرة ، يجعلنا ندرك أن وعينا يمكن أن يصحو ويمتلىء حتى الشبع بمجموعة كاملة من المعطيات التى تختلف قوانينها عن معطيات الحواس اختلافاً واضحاً . لكن هذا العالم العاطفى الذى قد نتعرف عليه عن طريق الحلم . لا يمكن دخوله أو الخروج منه حسب إرادتنا فنحن نحتويه وهو يحتوينا . بمعنى أننا لا نملك وسيلة للتأثير فيه لكى نعدله . وهو من الناحية الأخرى لا يستطيع أن يتعايش مع قدرتنا الهائلة على التأثير فى العالم الخارجى ، وهو يظهر ويختفى فى نزوات.

لكن الإنسان فعل معه ما فعله أو حاوله مع كل ماهو ثمين وسريع العطب. لقد بحث حتى وجد الوسيلة التى تمكنه من إعادة خلق ذلك الوضع بإرادته، ومن استعادته عندما يشاء، وتمكنه أخيراً من تطوير هذه المنتجات الطبيعية لكيانه الحساس بوسائل صناعية. لقد استطاع بوسيلة ما أن يستخلص من الطبيعة هذه التشكيلات أو التركيبات القلقة، وأن يستنقذها من حركة الزمن العمياء. وهو فى هذا السبيل يستخدم وسائل عديدة أشرت إليها. ومن بين جميع الوسائل المستخدمة لإنتاج الدنيا الشاعرية ولإعادة إنتاجها وزيادتها غنى وثراء، وربما كانت أكرمها وأعقدها وأصعبها استخداماً، هى اللغة.

* * *

عند هذه النقطة أود أن تشعروا وتدركوا إلى أى مدى من الدقة بلغت مهمة الشاعر فى العصر الحديث، وكم من الصعوبات (التى كثيراً ما لا يكون منتبهاً إليها لحسن الحظ) يصادف الشاعر فى أداء هذه المهمة. إن اللغة عنصر عملى شائع، فهى بالضرورة أداة خشنة، لأن كل إنسان يتناولها ويعالجها حسب احتياجاته، ويميل إلى الالتواء بها حسب شخصيته. إن اللغة مهما تكن شخصية، وطريقة التفكير بالكلمات مهما تكن قريبة إلى نفوسنا، فإن لها مع ذلك أصلا نفعياً ولها غايات عملية خالصة، ومن هنا فإن مشكلة الشاعر هى أن يستخلص من هذه الأداة العملية وسيلة لخلق عمل هو فى جوهره غير عملى. إن مسألته كما قلت من قبل هى خلق عالم أو نظام للأشياء، أو ترتيب للعلاقات ليس له أدنى علاقة بالأوضاع العملية.

وحتى أقرب لكم الصعوبات الجمة التى تنطوى عليها هذه المهمة سأقارن بين مواهب الشاعر ومواهب الموسيقى. ويالحسن حظ الموسيقى!

إن تطور فنه قد منحه مركزاً ممتازاً لأجيال طويلة قادمة . فمم تتألف الموسيقى ؟ إن حاسة السمع تفتح أمامنا عالم الضوضاء . فأذننا تسمح بمرور عدد لا نهائى من المحسوسات التى تستقبلها بنوع من الترتيب ، وتستطيع أن تميز بينها أربع خصائص محددة وقد جعلت الملاحظات القديمة العهد والتجارب الموغلة فى القدم ، جعلت من الممكن أن نستخلص من عالم الضوضاء عالم الأصوات . وهى ضوضاء بسيطة جداً ومميزة ، لها ميل خاص إلى تكوين تشكيلات ومجموعات يمكن للأذن أو بالأحرى العقل ، أن يدرك تركيبها وتتابعها واختلافها وتشابهها بمجرد إنتاجها وهذه العناصر هى عناصر صافية أو تتألف من عناصر صافية — أى عناصر مميزة . وهى عناصر محددة بدقة ، وقد وجدت — وهذه النقطة بالغة الأهمية — الطريقة لإنتاجها بشكل ثابت ومتطابق بوساطة آلات هى فى أساسها آلات قياس دقيقة . إن الآلة الموسيقية هى آلة يمكن ضبطها واستخدامها بحيث يعطينا الفعل المحدد عليها نتيجة محددة ومتماثلة . ونحن نشهد هنا نتيجة مدهشة لهذا التنظيم القائم فى ميدان السمع : لما كان عالم الأصوات منفصلا تماماً عن عالم الضوضاء . ولما كانت أذننا قد اعتادت أيضاً على التمييز بينهما بدقة . ينتج من ذلك أنه إذا حدث أن سمع صوت صاف — أى صوت استثنائى — فإن ذلك يؤدى على الفور إلى خلق جو خاص . تنشأ فى حواسنا حالة خاصة من التوقع . ويتجه هذا التوقع — لدرجة معينة — إلى إثارة أحاسيس من نفس النوع . بنفس صفاء الإحساس الناتج . فإذا ما أنتج صوت صاف فى قاعة من قاعات الموسيقى . تغير كل شىء فى داخلنا . وجلسنا ننتظر إنتاجاً موسيقياً . أما إذا انعكست هذه العملية بأن سمعنا أثناء عزف إحدى المقطوعات فى قاعة الموسيقى ضوضاء (سقوط مقعد ، صوت كلام أحد المستمعين أو سعاله) فإننا نشعر على الفور بأن شيئاً داخلنا قد انكسر . أو أن جوهر الترابط أو قانونه قد انتهك ، أو أن دنيا قد تحطمت ، وسحراً قد تبدد .

وهكذا فكل شىء مهيأ للموسيقى من قبل أن يبدأ عمله ، بحيث تجد قدرته الخلاقة — منذ البداية — المادة الملائمة والوسائل الملائمة ، وذلك دون أدنى احتمال للخطأ ، وهو لن يضطر إلى إخضاع هذه المادة أو تلك الوسيلة لأى تعديل . فهو ليس فى حاجة إلى أكثر من تجميع العناصر الجاهزة المحددة تحديداً دقيقاً .

لكن كم يختلف موقف الشاعر ! إن أمامه اللغة العادية : هذه الوسيلة الجبارة التى لا تلائم غرضه ، والتى لم تصنع من أجله . لم يكن هناك علماء فيزياء يحددون له العلاقات الخاصة بهذه الوسيلة ، ولم يكن هناك من يعدون لها السلالم . لا دياباسون (معيار النغم) ولا مترونوم (الرقاص الموسيقى) . لاشىء مؤكد من هذا القبيل . ليس لديه غير أدوات فجة هى قاموس اللغة وقواعد النحو والصرف ، وهو فوق ذلك مضطر إلى أن يخاطب ، لاحاسة خاصة وفريدة كالسمع يخضعها الموسيقى لإرادته ، وهى بالإضافة إلى ذلك أفضل أجهزة الترقب والانتباه فى الإنسان . بل هو يخاطب ترقباً عاماً شائعاً . ويخاطبه من خلال لغة هى مزيج غريب من المنبهات المتنافرة . ليس هناك ماهو أعقد أو أصعب تفسيراً من خواص اللغة — فكلنا نعرف مدى ندرة التوافق بين الصوت والمعنى . كما نعرف أن الحديث أو المقال يمكن أن تكون له خواص متباينة تماماً . فهو يمكن أن يكون منطقياً وخالياً من الهارمونية . ويمكن أن يكون هارمونيا وخاليا من المغزى ، ويمكن ان يكون واضحا وخاليا من كل جمال ، ويمكن أن يكون نثراً أو شعراً . ويكفى لإجمال هذه الاحتمالات أن نذكر العلوم الكثيرة التى نشأت لاستغلال هذا التعدد فى جوانب اللغة ولدراستها فى أوجهها المختلفة . فاللغة تخضع لعلم الصوتيات Phonetics ، كما تخضع للعروض والإيقاع ، ولها جانبها المنطقى وجانبها المتعلق بتطور معانى الكلمات Semantic ، وهى تضم علوم البلاغة والمعانى وعلوم النحو والصرف . ونحن نعرف أن دراسة هذه الجوانب المختلفة يمكن أن تجرى على النص الواحد .

كل منها مستقلة عن الأخرى . . . وهنا نجد الشاعر يواجه هذا المزيج بأسره بكل تنوعه وغناه بالإمكانيات الخام ! إنه فى الواقع مزيج أغنى من ألا تختلط سبله ، ومن هذا المزيج ينبغى للشاعر أن يستخلص هدفه الفنى، أى محاولة توليد الانفعال الشعرى — بمعنى أنه ينبغى أن يلزم الأداة العملية ، الأداة الخشنة التى يخلقها أى شخص ، الأداة التى تستخدم فى كل لحظة وتستعمل لقضاء الحاجات العادية ، الأداة التى يعدلها الأحياء فى كل لحظة ، عليه إلزامها بأن تصبح — خلال فترة عمله فى القصيدة — المادة التى تبنى منها حالة عاطفية مختارة . تمتاز امتيازاً واضحاً عن جميع الحالات العارضة التى تتفاوت طولا وقصراً والتى يتألف منها الكيان العادى الحسى والنفسى . نستطيع أن نقول دون مبالغة إن اللغة العادية هى ثمرة الفوضى السائدة فى الحياة العادية ، وذلك لأن أناساً من كل نوع يتعرضون لما لا نهاية له من الظروف والحاجات ، يتلقونها ويستخدمونها قدر طاقتهم من أجل تحقيق رغباتهم ومصالحهم ومن أجل إقامة العلاقات الممكنة بينهم . أما لغة الشاعر — وإن كانت تستخدم بالضرورة العناصر التى تزودها بها هذه الفوضى العملية — فهى على العكس جهد يبذله إنسان فى عزلة من أجل خلق نظام مصطنع ومثالى ، وذلك باستخدام مادة من أصل سوقى .

إذا أمكن حل هذه المشكلة حلا كاملا . أى إذا تمكن الشاعر من إنشاء أعمال لا يظهر فيها شىء مما يدخل فى النثر . . . قصائد لا يتعرض فيها الاتصال الموسيقى لأى انقطاع ، وتكون فيها علاقات المعانى دائما كالعلاقات الهارمونية ، ويكون فيها تحول الأفكار إحداها إلى الأخرى أكثر أهمية من أية فكرة على حدة . وتتضمن فيها حركة الأشخاص واقعية الموضوع — عند ذلك نستطيع أن نتحدث عن الشعر الصافى كما لو كان حقيقة واقعة . ولكن ليس هذا هو الحال . فالجانب العملى أو التجريبى

للغة . والمنطق والتعبيرات الدارجة . والفوضى واللا معقولية التى نجدها فى المفردات (نتيجة الاشتقاقات التى لا آخر لها منذ العصور الموغلة فى القدم التى نشأت فيها عناصر اللغة كلها تجعل وجود مثل هذه الكتابات من الشعر المطلق أمراً مستحيلا . ولكنه من السهل إدراك أن هذه الفكرة عن تلك الحالة المثالية أو الخيالية إنما هى فكرة قيمة تماماً ، تساعدنا فى تقييم كل الشعر الجديد بالعناية .

إن مفهوم الشعر الصافى متعلق بشىء لا يمكن الوصول إليه ، متعلق بالحد المثالى للرغبات والجهود والقوى التى يصدر عنها الشاعر .

نشرت هذه المقالة لأول مرة ضمن كتاب :

Essai sur la Poétique et le Poète

نشره برتران جيجان فى باريس سنة ١٩٢٨ ، وقد أعد پول ڤاليرى هذه العناصر من أجل محاضرة ألقاها فى ديسمبر سنة ١٩٢٧ .

بول ڤاليرى

حول قصيدة « المقبرة البحرية »

لست أدرى ما إذا كانت العادة لا تزال تجرى بأن تؤلف القصائد على مهل وأناة ، فتبقى سنوات طويلة معلقة بين الوجود والعدم ، نتيجة لتطلع الشاعر إلى الكمال ، محتضنا الشك والوسوسة والتحسرات ، بحيث يتخذ العمل الفنى – الذى لا يفتأ يعود إليه بين الحين والحين ويشكله من جديد – أهمية السعى الجاد لإعادة تشكيل الشاعر لذاته .

منذ أربعين عاما لم يكن هذا المنهج فى قلة الإنتاج أمراً غريباً بالنسبة للشعراء وبالنسبة لعدد من الكتاب الناثرين ، فلم يكن الذين يعنيهم فى شيء – وكانت نظرتهم زاهدة ، لم يكن قد تحطم بعد إله الجمال ولا أسطورة الخلود الأدبى ، ولم يكن الإيمان بالأجيال المقبلة قد انقضى تماماً . كان هناك نوع من تقديس الشكل يدفع إلى عمل لا ينتهى ، ومن كرسوا حياتهم لهذا العمل يدركون أنه كلما زاد الجهد المبذول قل عدد الناس الذين يقدرونه ويعرفون له قيمته . كان الشعراء والكتاب يبذلون عرقهم من أجل قلة قليلة ، ويبذلونه كالقديسين ...

وهكذا بعدت الشقة بينهم وبين الأوضاع « الطبيعية » أو البدائية لإنتاج الأدب . وأخذ تأليف عمل من إنتاج العقل – وهو شيء له بداية ونهاية – يختلط بالتدريج بحياة العقل نفسه ... وهو قوة تحويل لا تكف أبداً عن الحركة ، وأصبح العمل يطلب لذاته . فالعمل الفنى فى نظر عاشق الجهد الكامل لا يمكن أن ينتهى يوماً – إنهم لا يفهمون لهذه الكلمة معنى – وإنما هو يسلم . وسواء كان تسليمه للنار أم للجمهور (وسواء

جاء نتيجة للإجهاد أو للاضطرار) ، فذلك بالنسبة إليهم عارض من العوارض ، أشبه بما يعترض تيار الفكر من إجهاد أو ضيق أو حدث خارجى .

* * *

وقد أصابتنى عدوى هذا المرض ، تلك اللذة المتمردة فى العمل وتكرار العمل إلى غير نهاية ، وتلك المتعة فى قلب الأعمال الفنية رأساً على عقب ، وقد حدث هذا فى السن الحرجة التى يكون فيها رجل الفكر تكون وتحدد . لقد صادفتها جميعاً مرة أخرى ، وبكل قوتها ، وأنا أخطو إلى الخمسين ، عندما دفعتنى الظروف إلى كتابة الشعر من جديد . فعشت طويلا مع قصائدى ، خلال قرابة عشر سنوات كانت لى شغلا شاغلا ليس له زمن محدد — كانت تدريبا أكثر منها عملا ، وسعياً أكثر منها وصولا إلى نتائج ، ومداورة لنفسى بنفسى أكثر منها تهيؤاً للخروج إلى الجمهور . وأعتقد أنها علمتنى أكثر من شىء واحد .

ومع ذلك فلست أنصح للآخرين بأن يتبعوا هذا المنهج ، فلست فى وضع يؤهلنى لأن أقدم لسواى النصيحة ، كما أنى أشك فى أن نصيحتى ستلائم شباب هذا العصر المتعجل المضطرب الذى ينقصه التطلع إلى الأمام . إننا نعيش فرق ضفة يغمرها الضباب ...

وإذا كنت قد تحدثت عن هذه الألفة الطويلة بين عمل من أعمال الفن وبين « ذات » إنسان ، فما ذلك إلا لأقدم لمحة من ذلك الشعور الغريب الذى عرفته ، ذات صباح ، فى السوربون ، وأنا أسمع إلى الأستاذ جوستاف كوهين وهو يشرح قصيدة « المقبرة البحرية » من فوق منصة المحاضرات .

* * *

إن كتاباتى لم تمر أبداً بلا تعليق . ولا يسعنى أن أشكو من أن النقاد لزموا حيالها الصمت . وقد تعودت على التعرض للتفسير والشرح والتشريح ، والإفقار والإثراء ، والإشادة والتحطيم ، إلى حد أنى لم أعد أعرف من أنا أو من الذى توضع كتاباته موضع المناقشة . لكن قراءة ما يقال عنك لا يعتبر شيئاً بالقياس إلى هذا الإحساس الغريب الذى يعتريك وأنت تسمع إلى حديث يتناولك فى الجامعة ، فى قاعة المحاضرات أشبه ما تكون بكاتب لم يعد على قيد الحياة .

وعلى أيامى لم يكن للكتاب الأحياء وجود فى قاعات الدرس ؛ لكن لا يبدو أن هناك بأساً من تغيير ذلك الحال .

إن دراسة الأدب تكسب بهذه الطريقة ما يمكن أن تكسبه دراسة التاريخ من تحليل الحاضر . أعنى به المعرفة الوثيقة ، والإحساس بتلك القوى التى تؤدى إلى حدوث الوقائع والأشكال الخارجية للأحداث . إن الماضى لا يعدو أن يكون وعاء للأشكال ، لكنها تبقى منفصلة عن القوى التى تحركها وعلينا نحن أن نضيف إليه الحياة ، وأن نضفى عليه أهواءنا وقيمنا .

* * *

كنت أمس كأنى شبحى ... كأنى شبح أسير ومع ذلك كنت بين الحين والحين أطابق بين نفسى وبين أحد الطلبة ممن يتتبعون حديث الأستاذ ، ويدونون المذكرات ، ثم يلتفتون من وقت لآخر ليبتسموا لهذا الشبح الذى يسمعون قصيدته يقرأها الأستاذ ، مقطعاً مقطعاً ، ويعلق عليها ... وينبغى لى أن أعترف بأنى ، بصفتى طالباً ، لم أكن تقديراً كبيراً للشاعر ، وهو يجلس منعزلا ، مكشوفا للهجوم ، قلقاً فى مقعده . كان وجودى منقسماً بشكل غريب بين صور مختلفة للوجود هناك .

* * *

وبين المشاعر والخواطر المتضاربة التي تألفت منها فى نفسى تلك الساعة فى السربون . كما يبرز الإحساس بالفارق الكبير بين القصيدة فى أثناء عملى الطويل فيها — وقد طغت صورتها الآن فى ذاكرتى — وبين هذا الشكل الأخير . هذا العمل الفنى الثابت المحدد الذى يتناوله الأستاذ جوستاف كوهين بالتفسير والتحليل . ودفعنى ذلك إلى الشعور بالفارق الكبير بين كياننا ومظاهرنا ، فمن ناحية ، هذه قصيدتى تدرس كموضوع مكتمل يكشف لعين الخبير عن طريقة تأليفه وأهدافه ، وأساليب العمل التى اتبعت فيه ، ومكانه فى تاريخ الأدب ، وارتباطاته المختلفة ، والحالة النفسية المحتملة لمؤلفه ... ومن ناحية أخرى ، هناك ذكريات محاولاتى ، وتطلعاتى ، والبحث الداخلى عن كلماتى ، وتلك الإشراقات اللفظية الآمرة التى تفرض بصورة مفاجئة تركيبة خاصة من الكلمات . بل أكاد أقول إن تركيباً معيناً تصبح له قوة ذاتية . . . ولست أدرك حقيقة هذا التصميم على الخروج إلى الوجود . وهو تصميم مخالف تماما لحرية العقل ، أو فوضى العقل ، وهو قادر فى بعض الأحيان على منع العقل من الشطط عن المنهج المرسوم . ومنع القصيدة من المخالفة مخالفة شديدة عما كان مقدراً لها وعما كان المعتقد أنها ينبغى أن تكونه (ومن هذا تستطيع أن ترى أن مفهوم كلمة الكاتب أو المؤلف ليس مفهوماً بسيطاً : فهو لا يبدو كذلك إلا لذا نظرنا إليه من الخارج) .

* * *

عندما كنت أستمع للسيد جوستاف كوهين وهو يقرأ مقاطع قصيدتى ويحدد لكل منها معناه ودوره الخاص فى تطور القصيدة فى مجموعها كنت ممزقاً بين الرضا إذ أجد أغراض وتعبيرات هذه القصيدة التى اشتهرت بالغموض والاستغلاق مفهومة تماماً ومعروضة بقوة ووضوح . وبين ذلك الشعور الغريب المؤلم الذى أشرت إليه . وسأحاول أن أقدم

هنا شرحاً موجزاً لهذه القصيدة حتى أكمل التعليق عليها بعد أن أصبحت تعتبر حقيقة واقعة ، ملقياً بعض الضوء على الظروف التي صاحبت مولدها، أو على ما كانت عليه وهى لا تزال فى مرحلة الرغبة والإلحاح داخل نفسى.

إنى لا أتدخل إلا لأقدم بعض الملاحظات حول العلاقة بين الشاعر وشعره .

* * *

يجب أن أذكر أولا أن المقبرة البحرية «بصورتها الراهنة» هى بالنسبة إلىّ نتيجة لتدخل حدث عارض قطع علىّ جهدا داخلياً . فى إحدى الأمسيات فى سنة ١٩٢٠ جاء لزيارتى صديقنا الراحل چاك ريڤيير(١) ، ووجدنى فى «مرحلة» من مراحل هذه «المقبرة البحرية» أفكر وأعدل وأبدل وأختصر وأضيف هنا وهناك . . .

فلم يدعنى إلا بعد أن أخذها ليقرأها ، وما أن قرأها حتى أخذها معه ، ليس هناك ماهو أشد حسماً من عقل المحرر المسئول عن مجلة أدبية .

وهكذا حددت المصادفة الشكل الذى يثبت عنده هذا العمل . ولم يكن لى فى ذلك أى دخل . بل إنى لا أستطيع أن أراجع شيئا كتبته إلا ويخطر لى أنى كنت سأجعل منه شيئاً مختلفاً تماماً لو لم يتدخل عارض خارجى أو صدفة عابرة ليقطع على سحر عدم الفراغ منه أبداً ، فأنا لا أحب غير جهد العمل . البدايات تتعسر معى ، ويراودنى الشك فى أن ما يأتى دفعة واحدة يمكن دائما تحسينه . إن التلقائى ، حتى إذا كان بديعاً ، بل حتى إذا كان رائعاً لا يبدو لى أبداً أنه من إنتاجى . ولست أقول إنى فى ذلك على

---

(١) چاك ريڤيير (١٨٨٦ — ١٩٢٥) كان لفترة طويلة رئيس تحرير مجلة Nouvelle Revue Française . ناقد معروف ، له مقالات كثيرة فى الأدب والتصوير والموسيقى . وله روايتان — المترجم .

صواب ، وإنما أقول إنى هكذا خلقت . . . إن مفهوم كلمة الكاتب أو المؤلف ليس أبسط من مفهوم كلمة « الذات » فكل درجة إضافية من الوعى تجعلنا نرى تطابقاً جديداً واختلافاً جديداً جنباً إلى جنب .

* * *

ومن هنا فإن الأدب لا يثير اهتمامى العميق إلا بقدر ما يشغل الذهن بتحويلات محددة ، تلك التحويلات التى تؤدى فيها الخصائص الباهرة للغة دوراً رئيسياً . إنى أستطيع أن ألتقط كتاباً وأقرأه بمتعة وأعيد قراءته ، لكنه لا يستحوذ على استحواذاً عميقاً إلا إذا وجدت آثار الفكر فيه متكافئة فى القوة مع اللغة ذاتها . إن القدرة على الالتواء بالفعل العادى حتى يحدث أثراً غير متوقع ، وذلك دون الخروج على «القواعد المقررة» والتحكم فى الأشياء التى يصعب التعبير عنها ، وخاصة التحكم فى وقت واحد فى الإعراب والهارمونية والأفكار (وتلك عقدة الشعر الصافى) ؛ هى فى رأيى الأهداف العليا لفننا .

. . .

ربما كان هذا الإحساس مزعجاً ، فهو يجعل من عملية « الخلق » وسيلة إلى غاية . وهو يؤدى إلى الإسراف والمبالغة . بل أكثر من ذلك إنه يميل إلى إفساد متعة التصديق الساذجة ، التى تنشأ منها متعة الخلق الساذجة ، وهى عصب كل قراءة .

فلو أن الكاتب فهم نفسه أكثر مما ينبغى ، ولو أن القارئ بقى منتبهاً طول الوقت ، فماذا يكون مصير المتعة ، ماذا يكون مصير « الأدب » ؟

إن هذا البحث داخل النفس فى الصعوبات التى يمكن أن تنشأ عن « الوعى بالذات » مع اتخاذ الكتابة مهنة ، يمكن أن يفسر بعض الاتجاهات

التى كانت أحياناً سبباً فى الانتقادات التى وجهت إلى ، فقد أخذ على مثلا أنى أنشر القصيدة الواحدة بصور متعددة ، بل وبصور متعارضة . وأنا لا أفهم لهذا النقد معنى ، ولعل ذلك متوقع بعد ما قلته من قبل ، بل على العكس ، فلو أنى طاوعت نفسى لدعوت الشعراء إلى اتباع منهج المؤلفين الموسيقيين فى إخراج مجموعة من التنويعات أو الحلول المختلفة للموضوع الواحد ، ويخيل إلى أنه ليست هناك فكرة أخرى تطابق بهذا القدر الفكرة التى أحب أن أحملها للشعر والشعراء .

* * *

إن الشاعر فى رأيى يعرف بمقدساته وبما يبيحه لنفسه من حريات ، وهو فى الحالين يختلف عن معظم الناس ، ويختلف الشعر عن النثر فى أنه ليس بنفس القيود كما أنه ليس بنفس الحرية . إن جوهر النثر هو الفناء — أى أن « يفهم » ، ويذوب ، ويقضى عليه إلى الأبد ، وتحل محله كلياً صورة أو الحافز الذى يدل عليه وفقاً لمصطلحات اللغة . فالنثر يتناول دائماً دنيا التجارب والأفعال ، وهى الدنيا التى ينبغى لمدركاتنا وأفعالنا أو مشاعرنا فيها أن تتلاءم آخر الأمر إحداها مع الأخرى ، أو تستجيب إحداها للأخرى بطريقة واحدة : هى طريقة التوافق والتطابق . إن الدنيا العملية تتلخص فى مجموعة من الغايات . وعندما تتحقق غاية محددة تموت الكلمة . إن هذه الدنيا لا تقبل الالتباس أو الغموض بل تستبعده استبعاداً ، وهى تتطلب السير إلى الغايات من أقصر السبل ، وهى تخنق على الفور العلاقات المنسجمة لكل حدث بمجرد تولدها فى الذهن .

* * *

أما الشعر فيتطلب أن يوحى « بدنيا » مختلفة تماماً : دنيا من التأثيرات المتبادلة أشبه بدنيا الأصوات ، تلك الدنيا التى ينشأ فيها الفكر الموسيقى

ويتحرك . فى هذه الدنيا الشعرية يتفوق الجرس على المنطق ، ولا يذوب « الشكل » فى الموضوع بل إنه يحركه ويقويه وتجد الفكرة الصوت الذى يعبر عنها .

(من كل هذا ينشأ فارق هائل بين لحظات الإنشاء والتركيب فى النثر ، ولحظات الخلق والإبداع فى الشعر) .

وكذلك فى الرقص ، لما كان وضع الراقص (أو عاشق الباليه) هو موضوع هذا الفن ، فإن حركات الجسم وتنقلاته فى الفضاء لا تقف عند حد ليس لها نهاية تنتهى عندها ، ليس هناك شىء مما يرتبط بها قادراً على إلغائها ولم يخطر لأحد يوماً أن يفرض على حركات الرقص قانون الأفعال التى تعتبر مفيدة ولكنها غير شاعرية ، الأفعال التى يجب أن تتم بأكبر قدر ممكن من الاقتصاد فى الجهد ، ومن أقصر السبل .

* * *

قد تساعد هذه المقارنة فى بيان أن البساطة والوضوح ليسا من المطلقات فى الشعر ، حيث يكون من المنطق تماماً — بل ومن الضرورى — أن يتخذ المرء وضعاً أبعد ما يكون عن الوضع اللازم للنثر ، ويتحمل فى سبيل ذلك أن يخسر (دون أسف شديد) من لابد أن يخسرهم من القراء .

* * *

لقد قال ڤولتير فأحسن القول « إن الشعر لا يتألف إلا من تفاصيل جميلة » وأنا لا أخالفه فى هذا التعبير . إن الدنيا الشعرية التى كنت أتحدث عنها إنما تتبدى من خلال عدد — أو بالأحرى وفرة — الصور والشخوص والقوافى والمقابلات وتسلسل التحولات والإيقاعات ... الشىء الجوهرى هو الحرص المستمر على تجنب كل ما يمكن أن يقود مرة أخرى إلى النثر ،

سواء جاء ذلك من فقـــد الشعر سحره أو من عدم متابعة شيء غير الفـكرة . . . .

والخلاصة ، أنه كلما زادت مطابقة القصيدة « للشعر » قلت القدرة على التفـكير فيها نثراً دون أن تفقد كيانها . إن تلخيص قصيدة أو عرضها فى عبارات نثرية ، إنما هو سوء إدراك لجوهر الفن . فالضرورة الشعرية لا يمكن أن تنفصل عن الشكل الحسى ، والأفكار التى يحويها النص الشعرى أو يوحى بها ليست بأية حال هى الهدف الوحيد أو الغرض الرئيسى منه ، بل هى بالأحرى الوسائل التى تتحرك على قدم المساواة مع الأصوات والتفعيلات والأوزان والمحسنات ، من أجل إيجاد أو إطالة حالة خاصة من التوتر والتسامى لتنشىء فى داخلنا عالماً أو شكلا من أشكال الوجود يفيض بالهارمونية .

. . .

وهكذا فإذا سألنى أحد ، أو إذا تساءل أحد (كما يحدث فى الواقع ، وبحدة فى بعض الأحيان) ماذا « أردت أن أقول » فى قصيدة معينة ، فإنى أجيب بأنى لم أرد أن أقول شيئاً بل أردت أن أفعل شيئاً ، وهذه الرغبة فى الفعل هى التى كونت معانى الأشياء التى قلتها . . .

وفيما يتعلق « بالمقبرة البحرية » لم تزد هذه الرغبة أول الأمر عن أن تكون شكلا إيقاعياً ، أجوف ، أو تصب فيه مقاطع جوفاء تملكت خواطرى فترة من الزمن . وقد لاحظت أن هذا الشكل مؤلف من عشرة مقاطع لفظية ، وتفكرت هنيهة فى هذا الوزن الذى ندر استخدامه فى الشعر الحديث . وقد بدا لى فقيراً ورتيباً . ولا شك فى أنه كان هزيلا

إذا ما قيس بأشعار الألجزندرين(١) التى قامت ثلاثة أو أربعة أجيال من الشعراء العظام بإمدادها بإفاضات رائعة ، وأوحى إلى شيطان التعميم أن أحاول رفع هذا الوزن العشرى فأجعله اثنى عشر . وأملى علىّ مقطعاً معيناً مؤلفاً من ستة أبيات ، كما اقترح فكرة تأليف موضوع على أساس عدد تلك المقاطع ، ويحدد كل مقطع فيها تنوع النغمات والمهام التى تخصص لها ، ثم يتحدد فيما بعد ما يقوم بين هذه المقاطع من تعارض أو تماثل . ولم يلبث هذا المطلب الأخير أن فرض أن تكون القصيدة المقترحة منولوجاً يتحدث عن « نفس » ، تستخدم فيه أبسط موضوعات حياتى العاطفية والفكرية وأكثرها ثباتاً واستقراراً - وهى موضوعات فرضت نفسها على فترة مراهقتى أيضاً . وارتبطت بالبحر والضوء فى موضع معين على شاطىء البحر المتوسط — على أن تحاك هذه الموضوعات معاً فى نسيج موحد ، ويوضع أحدها فى مقابل الآخر .

ووصل بنا هذا كله إلى الموت واقترب من الفكر الخالص (والأبيات ذات المقاطع اللفظية العشرة التى وقع عليها اختيارى تشبه إلى حد ما ابيات دانتى) .

وكان لابد أن يكون البيت لدى وثيق التراكيب وقوى الإيقاع . فقد كنت أعرف أنى أتجه نحو منولوج له من الخصوصية — لكن له من العمومية أيضاً — أكبر قدر ممكن . وكان اختيار نوع البيت ، والشكل الذى ارتأيته لتوزيع مقاطع القصيدة ، يوجدان الظروف التى تلائم نوعاً

(١) الألجزندرين فى العروض وزن يتألف فيه البيت من اثنى عشر مقطعا أو ست تفعيلات مع سكتة عند المقطع السادس . والأرجح أنه سمى بهذا الاسم نسبة إلى ملحمة فرنسية وضعت فى القرن الثانى عشر بعنوان الإسكندر الأكبر بدأها لامبير لى تور وأتمها الكسندر دى برناى ، وهى تستخدم هذا الوزن . أحياه رونسار فى القرن السادس عشر وأصبح فى القرن السابع عشر وما بعده هو الوزن المفضل للشعر الرفيع — المترجم .

معيناً من « الحركات » ويسمحان بتغييرات معينة فى النغم ، ويتطلبان أسلوباً خاصاً . . . هكذا دخلت « المقبرة البحرية » طور الجنين ثم تبعت ذلك عملية ولادة طويلة(١) .

. . .

كلما فكرت فى فن الكتابة (شعراً أو نثراً) برز فى ذهنى نفس « المثل الأعلى » إن أسطورة « الخلق » تغرينا بالرغبة فى صنع شيء من لا شيء . ومن هنا يسعدنى أن أتصور أن عملى ينشأ من أوضاع الشكل الخالصة . وبإطالة التأمل فيها أجدها تتخذ طابعاً محدداً حتى تصل إلى درجة توحى فيها — بل تفرض فرضاً — موضوعاً بذاته . . . أو على مجموعة مترابطة من الموضوعات .

ويجب أن نلاحظ أن الظروف المحددة للشكل إنما هى تعبير عن العقل ، وعن إدراكنا لكوننا نملك وسائل تحت تصرفنا ، وإدراكنا لقدرة هذه الوسائل وكذلك لحدودها وعيوبها واذا عرفت الكاتب فى إحدى المناسبات بأنه علاقة بين « عقل » معين وبين اللغة . . .

ولكننى أعرف مدى ما فى هذا « المثل الأعلى » من خيال . فمن طبيعة اللغة ألا تسلم نفسها للتركيبات الثابتة . وذلك إلى أن تربية القارئ المعاصر والعادات التى يكتسبها ، نتيجة للوجبات التى ألفها من التفكك والتنافر

---

(١) « المقبرة البحرية » هى نجوى الشاعر فى موضوع الموت ، وهى تدور فى مقبرة موجودة فعلا فوق قمة تل بمدينة «سيت» مسقط رأسه ، على شاطئ البحر الأبيض المتوسط ، حيث السماء صافية لاتعرف التقلب ، وحيث تسطع شمس الظهيرة فتقيم سقفا يغطى المدينة ، وحيث يومض عند أقدام التل البحر الذى لا يكف عن الحركة . ها هنا يبلغ الموتى السلام ، فقد اتحدوا بالعدم . أما الأحياء ، الذين يضيع وجودهم فى التأمل ، فهم الذين يمكن أن تمتص كيانهم الرغبات النهمة . ثم يعود الشاعر إلى الحياة ، إذ توقظه النسمة المنعشة التى تسقط الرذاذ على الصخور — المترجم .

والتأثيرات العنيفة التي تجعله غير قادر على الإحساس بأى تركيب رقيق أو الاستجابة لأى تعبير لطيف — هذه التربية والعادات لايتوقع منهاأن تساعده على تغيير طريقه . . .

ومع ذلك كله فإن فكرة إيجاد مثل هذه التركيبات ستبقى دائماًفى نظرى هى أكثر الأفكار شاعرية : هى فكرة الإنشاء .

. . .

وعند هذه الكلمة يجب أن أتوقف . . . فهى يمكن أن تقودنى الى شروح مطولة . وليس هناك ما يدهشنى ويحزننى فى الشعراء قدر انعدام التعقيد والتركيب فى إنشائهم . فأنا لا أكاد أجد فى أشهر القصائد الغنائية أكثر من تطورات بسيطة محددة — أو . . . تطورات هاذية — أعنىأنها تنتقل من مكان إلى مكان لايربط بينها تتابع منظم ، وكأنها الخط المتعرج الذى ينشأ عن انفجار البارود (وليس حديثى هنا عن القصائد التى تغلب عليها قصة معينة أو يحكمها ترابط تاريخى للأحداث : فتلك أعمال مختلطة، من طراز الأوبرا ، لا من طراز السوناتا أو السيمفونية) .

لكن دهشتى لم تدم إلا ريثما تذكرت تجاربى الخاصة والصعوبات المؤسة التى صادفتنى فى محاولاتى للتأليف والإنشاء فىالشعر الغنائى . إذ إن للتفاصيل فى هذا الشعر أهمية قصوى فى كل لحظة ، ولا بد من التأليف بين الأجمل والأعقد اعتماداً على الصدفة السعيدة وحدها . وفى دنيا الغناء، لابد لكل لحظة أن تكمل ذلك التحالف غير المحدد بين الأشياء الحسية والعقلية . ويترتب على ذلك أن تبقى عملية التأليف متصلة ولا تثبت على صورة إلا فى لحظة الفراغ من العمل . ليس هناك وقت «للمضمون» ووقت آخر « للشكل » ، وليس مقابل التأليف أو الإنشاء فى هذا الجنس الأدبى هو الفوضى أو عدم التناسب فحسب ، بل هو التفكك والتحلل أيضاً .

إذا كان المعنى والجرس (أو المضمون والشكل) قابلين للانفصال بسهولة فإن القصيدة تتفكك وتتحلل. تفتج من هذا قضية على أكبر قدر من الأهمية: إن « الأفكار » التي نجدها في عمل شعري لا تؤدى نفس الدور الذى تؤديه « الأفكار » في النثر ، وهي ليست بأية حال قيماً من نفس النوع .

* * *

قلت من قبل إن « المقبرة البحرية » خطرت بذهنى أول الأمر كتأليف يتركب من مقاطع ، كل منها مؤلف من ستة أبيات ، وكل بيت يضم عشرة مقاطع لفظية . وقد سهل على هذا القرار مهمة توزيع ما تطلبه العمل من عناصر حسية وعاطفية ومجردة حتى أتمكن من نقل تأملات « ذات » خاصة إلى دنيا الشعر . وأدت بى الحاجة إلى إحداث التقابل ، وإلى المحافظة على نوع من التوازن بين لحظات هذه « الذات » ، أدت بى (على سبيل المثال) إلى إدخال بعض أحاديث الفلسفة فى أحد المواضع . فالأبيات التى أوردت فيها حجج زينون الإيلى المشهورة(١) (لكن بعدمزجها وبعث الحيوية فيها والسير بها إلى أقصى ماتبلغه قوة الديالكتيك ، وكأنها سفينة وقعت فجأة بين براثن ريح عاتية) ، هذه الأبيات تؤدى مهمة : هى أن توجد نغمتها الميتافيزيقية نوعاً من التوازن بين الطابع الحسى والإنسانى للمقاطع السابقة عليها ، كما إنها تزيد فى تحديد الشخص المتكلم — فهو مغرم بالتجريدات ، وهى أخيراً تضع فى مقابل ما كان فيه من نزعة التأمل قدرة جديدة على التفكير ، تؤدى حركتها المفاجئة إلى تحطيم وانقشاع تلك الحالة من الجمود

---

(١) زينون الإيلى ، فيلسوف إغريقى من القرن الخامس قبل الميلاد، من تلاميذ بارمنيدس. دافع عن نظريته فى « وحدة الوجود » وقدم المفارقة المشهورة عن أخيل والسلحفاة ليبين خطأ الفرض القائل بأن الوجود يقبل التجزئة إلى مالانهاية. وصفه أرسطو بأنه مبتدع الديالكتيك. المترجم .

الكئيب ، فتستكمل بذلك الروعة السائدة ، وتنقلب فى نفس الوقت جميع الأحكام المتصلة بالإنسان وما هو أدنى من الإنسان وما هو أرقى من الإنسان . لقد أفسدت صور زينون لأعبر عن الثورة على استطالة وحدة هذا التأمل الذى يدفع المرء إلى الشعور بقسوة بالهوة بين الوجود والمعرفة، هذه الهوة التى يزيدها الوعى بالوعى عمقاً ، إن النفس تسعى بسذاجة إلى استغراق اللامتناهى فى الفلسفة الإيلية .

لكن كل ما أردت استعارته من الفلسفة هو القليل من لونها .

* * *

هذه الأقوال السابقة المشتتة تعطى فكرة عن خواطر كاتب وهو يحضر التعليق على أحد أعماله فهو يرى فيه ما كان ينبغى أن يكون ، وما كان يمكن أن يكون ، أكثر مما يراه كما هو كائن . فماذا يمكن أن يثير اهتمامه أكثر من النتائج التى تصل إليها دراسة مدققة، والانطباعات التى يستمدها شخص آخر من هذا العمل ؟ إن الوحدة الحقة لعملى ليست فى داخلى لقد كتبت « مقطوعة » — لكنى لا أستطيع أن أسمعها إلا عندما يعزفها شخص آخر بروحه وعقله .

ولذا أجد الجهد الذى بذله جوستاف كوهين (ولا يدخل فى ذلك الأشياء التى كان فيها أرق مما يجب معى) قريباً جداً إلى قلبى . لقد سعى إلى تحديد أغراضى بعناية ملحوظة ودأب شديد .

لقد استخدم إزاء هذا النص المعاصر نفس العلم الواسع ونفس الدقة المتشددة اللتين اعتدناهما منه فى دراساته فى تاريخ الأدب . لقد رسم الخطوط العامة لبناء هذه القصيدة ، كما أوضح تفاصيلها — إشارته مثلا إلى تلك العبارات التى لا تفتأ تتردد بذاتها ، والتى تكشف عن ميول خاصة للعقل واتجاهه لتكرار عبارات لها دلالتها ، (هناك كلمات تتردد داخل

نفوسنا أعلى من جميع الكلمات الأخرى ، وكأنها الأنغام الأساسية لأعمق أعماق طبيعتنا . . .) .

وأقول فى ختام حديثى إنى شاكر له أجزل الشكر إذ فسرنى بهذا الصفاء أمام طلبته الناشئين .

أما عن التفسير الأدبى ، فقد سبق لى أن أبديت رأيى فى هذا الموضوع فى مكان آخر . ولكن لا بأس من تكراره وترديده باستمرار . فليس هناك معنى حقيقى لنص من النصوص . وليس للكاتب أية سلطة على الإطلاق وأيما كان ما أراد أن يقول ، فهو كتب ما كتب . وما دام النص قد نشر ، فإنه يصبح كالآلة التى يملك كل من أراد أن يستخدمها بطريقته الخاصة . وليس هناك ما يقطع بأن صانعها يستطيع استخدامها بطريقة أفضل من أى شخص آخر وذلك إلى أنه إذا كان يعرف حقاً ما أراد أن يفعل ، فإن معرفته هذه ستؤثر دائماً على حسن إدراكه لما فعل .

* * *

نشرت هذه المقالة لأول مرة كمقدمة لكتاب جوستاف كوهين «محاولة لشرح قصيدة المقبرة البحرية» . نشرته دار جاليمار بباريس سنة ١٩٣٣ .

رينيه ماريا ريلكه (١)

الشاعر الناشىء

(خواطر حول نشأة القصيدة)

لما كان من الصعب علىّ حتى الآن أن أميز بين الجليل والضئيل من خبراتنا، فإنى أوثر استخدام الحيطة فى التعبير عندما أسعى إلى تحديد طبيعة الشاعر : تلك الطبيعة الفذة والقريبة من طبيعة الأطفال ، والتى ظهرت (لاندرى كيف !) لا فى شخصيات عظيمة نادرة فى العصور الماضية فحسب، بل وقد تكون موجودة إلى جانبنا أيضاً ، تتجمع قواها فى شخص هذا الصبى الذى يرفع إلينا عينيه الواسعتين لكنه لا يرانا ، تلك الطبيعة التى تكتنف النفوس الشابة منذ وقت تكون فيه لاتزال أضعف من أن تواجه الحياة فى أبسط صورها ، فتملأ تلك النفوس بطاقات وعلاقات لا تلبث أن تتخطى كل ممكن أن يضمه كيان إنسان . وهل يستطيع أحد أن يتحدث عن هذه الطبيعة بغير انفعال ، لو أن هذا الطراز من الطبائع لم يعد يظهر بيننا ، ولو كنا نستطيع أن نتأمله عن بعد ، فى تلك الظواهر غير المعتادة : فى قصائد هوميروس مثلا ، لتمكنا بالتدريج من تحديده ولأطلقنا عليه اسماً وحددنا له زمناً ، شأنه شأن غيره مما حدث فى الماضى . أو ليس هو الماضى الذى يتفجر فى القلوب التى ترهص فيها هذه القوى ؟

(١) رينيه ماريا ريلكه (١٨٧٥ - ١٩٢٦) شاعر ألمانى . كان شديد الخوف من العلاقات والارتباطات فقضى معظم حياته متجولا فى أنحاء العالم . لم يتزوج . طاف بميونيخ وبرلين وباريس وروما وسويسرا . يعتبر شعره فى صباه إحياء للتراث الفولكلورى الألمانى ، ويمتاز بحدة المشاعر ، وإخضاع التسلسل المنطقى للأفكار للارتباطات الصوتية . موضوعاته المفضلة هى الطبيعة ، والموت ، والحب . نثره يبدو دائما على الحد الفاصل بين الشعر والنثر .
المترجم

فهنا بين ظهرانينا ، فى هذه المدينة الحديثة المعقدة ، وفى هذا البيت الشريف العاكف على مشاغله ، وبين أصوات العربات وضجيج المصانع وصياح باعة الصحف ، من يدرى قد يرجح فجأة على كل سعى وكل حقد وكل استعجال . ظهور المردة فى قلب مازال صغيراً لم ينضج بعد . وليس هناك ما يشهد على تلك المردة غير البرودة التى نلمسها فى يد صبى ، وغير النظرة إلى أعلا تنسحب فى فزع ، وغير اللامبالاة التى يبديها هذا المخلوق الصغير الذى لا يتحدث إلى إخوته أو أخواته ، والذى يغادر بأسرع ما يستطيع مائدة الطعام التى تخضعه لحكم أسرته أطول مما ينبغى . وهو لا يكاد يدرى ما إذا كانت لا تزال هناك علاقة تربطه بأمه . لقد تغيرت مقاييس مشاعره جميعاً منذ انبثاق العناصر الجديدة فى قلبه الرحيب .

ألا يا أمهات الشعراء ، يامن اختارتهن الآلهة ملجأ لهم ، يامن صودق على مافى أحشائهن حتى من قبل أن يولدوا ، هل سمعتن أصواتا تتردد فى أعماق أرحامكن أم أن الكائنات السماوية لم تتصل بكن إلا بالإشارة والرمز ؟ .

لست أدرى كيف يمكن لامرئ أن ينكر بهاء الدنيا . إن الآلهة لم تدع فرحة تمر دون أن تكشف لنا أسرار حياتنا : لقد أتاحت لنا أن نكتشف ملوك مصر العظام فى مقابرهم ، وأن نراهم فى ميتتهم الطبيعية ، نرى كيف لم يكن ينقصهم شىء . كل هذه الصروح المشيدة والرسوم الباذخة لم تغن عنهم شيئاً . فالسماء لم تبد أكثر صفاء من وراء الدخان المتصاعد من أدهنتهم المقدسة ، وسكان العالم السفلى لم يستخدموا فيما يبدو ، الأرغفة المصنوعة من الصلصال ولم يقربوا المحظيات . وكل من يتأمل هذه الثروة من الأفكار النقية الرائعة التى رفضتها وأنكرتها (المرة بعد المرة) تلك « الكائنات » الغامضة التى قدمت إليها ، كيف يسعه ألا يرتجف إشفاقا على مستقبلنا ؟ ولكن ينبغى لنا أيضاً أن نتصور ما كان سينتهى إليه القلب

الإنسانى إذا ماتحقق اليقين فى أى مكان خارجه فى الدنيا بأسرها : ذلك اليقين التام النهائى . كيف كان يفقد ، دفعة واحدة ، ذلك التوتر الذى تجمع خلال آلاف السنين ، وكيف كان سيبقى جديراً بالثناء حقاً لكن الناس لايتحدثون عنه إلا فى الخفاء ، ليذكروا ما كان عليه فى الماضى . إن عظمة الآلهة أنفسهم إنما تتوقف على حاجتهم : فمهما يقم لهم من معابد فإنهم لن يكونوا آمنين إلا فى قلوبنا ، هناك يلتقون ويتشاورون ، هناك لا راد لقرارهم .

ماجدوى كل المبانى الضخمة ، كل قاعات الدفن التى لم تستخدم ، وكل المعابد التى نهبت ، إذا كان هنا — إلى جانبى — ينبثق وعى الآلهة بوجودها فى داخل فتى تملكته الكآبة فجأة ؟

إن والدى هذا الفتى لا يريان له مستقبلا ، وأساتذته يعتقدون أنهم يملكون مفتاح أحزانه ، وعقله ذاته يجعل العالم حوله مغلفاً بالضباب ، وموته يسعى بلا هوادة إلى التعرف على نقطة الضعف التى يسهل النفاذ منها إليه . لكن كم تسرف القوة السماوية فى التغاضى حتى تتدفق مياهها فى هذا الوعاء الذى لا يمكن الاطمئنان إليه ! منذ ساعة واحدة كانت نظرة عابرة من أمه كافية لفهم طبيعته ، أما الآن فهى لاتستطيع الإحاطة بأبعاده مهما بذلت من جهد .

* * *

لكن ماذا يستطيع أن يفعل مخلوق جديد ، لم يكد يتعرف على يديه بعد ، وليس على خبرة بطبيعته ذاتها ، غريب بين أبسط التفاتات عقله ، عندما يشعر بهذه القوة التى ليس لها نظير ؟ كيف يستطيع ، وهو المكتوب له أن يصبح فيما بعد ذا طبيعة بالغة الدقة ، أن ينمو ويحقق ذاته بين التخويف والدليل ، وكلاهما يتعدى الحدود القصوى

بطاقاته التي لم تستكمل بعد ؟ ليست القضية أن انبثاق العظمة في نفسه يجعل المجال الرحيب لمشاعره شيئاً يصعب عليه اجتيازه فحسب ، بقدر ما تسيطر طبيعته بقدر ما ينتبه للأسئلة المستريبة والمطالب القاسية والفضول البادي في تلك الوجوه التي كان حتى الآن يحبها باطمئنان . في مثل هذه الحالة يتجه الصبي في أكثر الأحيان إلى هجر داره ، ويتحول إلى راع . وقد يقضي أياماً وليالي طويلة صامتاً يضيف فيها إلى عالمه الداخلي المضطرب تجربته في استكشاف الكون . وقد يضع الصور التي تزخر بها نفسه على قدم المساواة مع النجوم المنتشرة في السماء . ألا ليت أحداً لا يحاول إقناعه أو يحاول معارضته ! هل يريد أحد حقاً شغل انتباه فتى كهذا ، مشغول بالفعل إلى غير حد ، مشغول قبل الأوان بطبيعة لا يسبر لها غور ؟

هل نستطيع أن نفسر كيف يوجد ؟ إن القوة التي تتملكه فجأة ، تجد قرينها وشبيهها في الطفولة التي لا تزال تشغل كل ركن من أركان قلبه . وينشأ عن هذا الوضع روابط متعددة . فهذه الروح التي لا يقوم تناسب بين أبعادها المختلفة والتي لا يتوفر لها مكان في وعي الفتى ، تحوم فوق ذلك العالم السفلي الزاخر ، الحافل بالمسرات والمخاوف .

هنا فقط ، وبغض النظر عن عملية الخلق الخارجية غير المرئية بأسرها ، تستطيع هذه الروح أن تحقق أغراضها البعيدة . لكنها لا تلبث أن تتعرض للإغراء . عن طريق الحواس للاحتكاك بالعالم الملموس . وكما إنها تستطيع أن تتصل داخلياً بأعظم القوى الخفية . فإنها لا تلبث فيما يتعلق بالأشياء المرئية أن تستفيد بسرعة ودقة من كل بادرة ضئيلة تضيء له الطريق . فليس مما يتفق مع صمت الطبيعة وتكتمها أن تنبه المبتدئ إلى ما هو جوهري حقاً إلا على استحياء .

وكل من يقرأ رسائل كلايست (١) الأولى سوف يدرك — وفقاً لمدى فهمه لهذه الظاهرة التى تتجلى كالصواعق — ما لتلك الفقرة التى تصف قوس إحدى البوابات فى مدينة فورزبرج من مغزى ، فهو انطباع جاء فى أوانه تماماً ، لا تكاد العبقرية ، ذات الأعصاب المشدودة ، تلتقى به حتى تتفجر تفجراً . وإذا أردنا مثالا آخر فكل من يتأمل كتابات شتيفتر (٢) يتصور أن الاختيار الداخلى لهذا الشاعر الراوية أصبح محتوماً فى تلك اللحظة التى حاول فيها لأول مرة ، ذات يوم لا ينسى ، أن يقرب إليه ، بوساطة التلسكوب نقطة بعيدة من نقط الواقع الفسيح المحيط به ، فعرف من خلال رؤياه المبهورة سلاسل لا حصر لها من المساحات والسحب والأشياء . لقد كانت صدمة عنيفة غنية جملت روحه التى أخذت على غرة تستقبل الدنيا كما استقبلت داناى زيوس المنطلق إليها (٣) .

وفى آخر الأمر فكل اتجاه نحو قول الشعر إنما يتحقق على غير انتظار بمثل هذه الأسباب العارضة لا عند الانفعال بها لأول مرة فحسب ، بل

---

(١) هينريش فون كلايست (١٧٧٧ — ١٨١١) مؤلف مسرحى وقصاص ، منحدر من أسرة عريقة فى العسكرية البروسية ، وعانى طوال حياته من التناقض بين طبيعته وتربيته . استقال من الجيش فى سن الثانية والعشرين . — المترجم

(٢) أدالبرت شتيفتر (١٨٠٥ — ١٨٦٨) كاتب نمسوى . درس الطبيعة لكنه اتجه إلى التصوير ، وأجاد تصوير المناظر الطبيعية . كان عليلا ، وأنهى حياته بيده ، يرى أن أكثر الفضائل تواضعا (الانطواء) وأبسط الأهداف ، هى أكثرها بطولة ، وكذلك فى الطبيعة ، المناظر التى لا تلفت النظر هى أعظمها جميعا . تمتاز كتاباته بأسلوبها الرائع ، وبإيجادها نوعا من الهارمونية بين الإنسان والطبيعة ، — المترجم

(٣) الإشارة هنا إلى داناى ابنة أكريسيوس ملك أرجوس وقد أبلغه المنجمون أن ابن ابنته سوف يقتله ، فقرر ألا تتزوج داناى أبدا ، وحبسها فى قلعة منيعة ، لكن زيوس خدع الملك إذ تحول إلى سيل منهمر من الذهب ، وبذلك تمكن من الوصول إلى السجينة الحسناء ، وبعد قليل أصبحت داناى أما لبرسيوس . — المترجم

وبشكل متكرر ، عند كل دورة من دورات الطبيعة التى تحقق وجودها فى صورة فنية .

ومن يستطيع أن يضع لكم حدوداً يا شركاء الإلهام ، أنتم يا من لا تزيدون على أن تكونوا أصواتاً أو أجراساً ، أو شقشقة طيور طريفة إلى حد غريب ، منطلقة فى الغابات المهجورة ، أو ضوءاً لامعا تلقى به نافذة تطل على الصباح المرفرف ، أو ماء متدفقاً ، أو هواء ، أو نظرات . نظرات عارضة من عابرى السبيل . نظرات ترفع بها النسوة عيونهن وهن يشتغلن بالحياكة إلى جانب النافذة ، أو نظرات إلى أسفل نحو الكلاب القلقة المضطربة التى تتلفت حولها ، وتعبيرها أقرب ما يكون إلى تعبير تلاميذ المدارس كم يمكن استخلاص العظمة من أبسط الأشياء ! إن الأحداث التافهة التى لا تستطيع أن تغير مصير أحد بمقدار واحد من عشرة آلاف من الدرجة تضىء هنا ، وينطلق الخط المقدس ماراً بها ماضياً نحو الخلود .

إن الشاعر الذى يدرك باضطراد واجباته غير المحدودة ، سوف يرتبط بلا شك بأعظم الأشياء وأكثرها جلالا . وحينما يجدها فسيكون ذلك مصدراً لسروره أو لتواضعه ، كما يختار . لكن ناقوس الثورة فى قلبه سوف يدقه رسول لا يعرف ماذا يفعل . ولا يتصورن أحد أن الشاعر ينبغى أن يرتبط بأعظم الأشياء منذ اللحظة الأولى ، فسوف يدفعه القدر مع الزمن إلى الكشف عن ذاته من خلال تلك الأشياء ، وهى هدفه الماثل لعينيه باستمرار ، بوسائل خاصة به لم يعرفها من قبل أحد . بل كيف يتعرف عليها لأول مرة ، وهى الموجودة منذ القدم فى البيئة المحيطة به ، قد تكون مقنعة أو متخفية أو حتى موضع سخرية الناس لكنها عندما تنكشف لعينيه واضحة ، ساطعة فى سموها الواثق غير المحتفل بنا ، ألن يضطر إزاء الآفاق التى يخططها الحصر التى تتفتح أمام عينيه من فوق

قمة الجبل الذى ارتقاه ، إلى الفرار — كما فعل بترارك(١) — إلى وهاد نفسه وشعابها ؟ إن شعاب هذه النفس ، رغم أنه لن يتمكن أبداً من استكشاف أعماقها ، تعنيه ألف مرة أكثر من تلك الآفاق الخارجية ، والتى يستطيع مع ذلك أن يستكشف من أمرها ما يشاء .

إن أعماقه لا تطيق الرعد البعيد الصادر عن الذهب ، والمحيط الخارجى يحيره بفيض غامر من الظواهر . وهو — موضوع هذه المعاملة القاسية — لا يجد إلا بالكاد موطئاً لقدمه فى الشقة الضيقة بين عالمين ، ويبقى فى هذا الوضع حتى تقع حادثة ضئيلة محايدة ، فتغير من وضعه البشع وتفيض عليه البراءة . وتلك هى اللحظة التى تضع القصيدة العظيمة فى الميزان ، فى إحدى كفتيه قلبه الذى تثقله مسئوليات لا حد لها ، وفى الكفة الأخرى القصيدة العظيمة التى تحدث التوازن الرائع .

القصيدة العظيمة يتضح لى الآن وأنا أستخدم هذا التعبير أنى كنت إلى وقت قريب أتقبل هذه الفكرة كشىء موجود على وجه اليقين، كشىء مقطوع به ، وحتى إذا كان خالق هذه القصيدة يظهر من ورائها ، فإنى لا أستطيع أن أتخيل تلك القوة التى تحطم فجأة هذا الصمت السابغ . وتماماً كما زغ بناة الكاندرائيات كأنهم بعض أنواع النبات — دفعة واحدة فنموا وازدهروا من خلال عملهم الذى يقف راسخاً كأنه كان قائماً فى مكانه دوماً ، ولم يعد أحد يتصور أنه نابع منهم : هكذا يبقى شعراء الماضى والحاضر العظام شيئاً غير مفقود لدىّ ، ويحتل مكان كل منهم ناقوس قلبه ومعبده .

---

(١) فرانشسكو بترارك (١٣٠٤ — ١٢٧٤) شاعر ومفكر إيطالى . عاش فترة طويلة فى فرنسا مع والده المنفى . تعرض سنة ١٣٣٦ لأزمة نفسية ، عجلت بها قراءته فى كتاب « اعترافات » القديس أوغسطين ؛ وكان ذلك فى أثناء تعبده فى جبل فنتو ، وانتهى به الأمر إلى الاعتكاف لفترة فى قرية فوكلوز — المترجم .

وبقى الحال كذلك إلى أن ظهر الجيل الأخير الذى يسعى صاعداً فى معارك المستقبل ، والذى يتجسد كيانه ونموه فى كيان قصائده ونموها ، فاستطاعت عينى أن ترى ، إلى جانب إنتاج الشعراء ، ظروف الشخصية الخلاقة وأوضاعها . لكنى حتى الآن ، وأنا أسلم بأن القصائد تشكل ، فإنى أبعد ما أكون عن تصور أنها تخترع ، بل يبدو لى بالأحرى أنه يظهر فى نفس الشخص ، الذى يتوافر لديه الإلهام الشعرى ، استعداد روحى كان موجوداً بالفعل بيننا (وكأنه برج من أبراج النجوم لم يكتشف بعد) .

وإذا ما قدرنا النجاح الملحوظ الذى حققه بعض من لم يتخطوا الحلقة الثالثة من عمرهم إلا أخيراً ، يقوى فى نفوسنا الأمل بأنهم سيتمكنون فى القريب ، بما يتصف به عملهم من مقدرة ، من جعل كل ما أثار إعجابنا خلال الثلاثين عاما الماضية يبدو مجرد تمهيد لما سينجزونه هم . ومن الواضح أنه لا بد أن تتجمع سلسلة من العوامل المتباينة الملائمة حتى يتحقق مثل هذا الإنجاز الراسخ . وإذا ما درسنا هذه العوامل ، فسنجد العوامل الخارجية منها تبلغ من الكثرة حداً يدفعنى إلى التخلى عن محاولة النفاذ إلى العوامل الداخلية أيضاً . إن الفضول القلق والتجديد الدائب لهذا الجيل ، الذى تحرر من مئات القيود ، ينفذ إلى كل ركن خفى من أركان النفس ، ويطفو دون جهد فوق ذلك الفيض من منتجات العقل ، تلك المنتجات التى كانت ترقد مختفية داخل نفس الفرد الذى عمل بصعوبة وبطء على إبرازها إلى ضوء النهار . إن هذا الجيل الذى تدرب على النفاذ ببصيرته بسرعة إلى الأعمق ، يجد نفسه فجأة إزاء جيوب محصورة من تلك المياه ، ربما لم يواجهها جيل سابق أبداً بغير ذريعة مقدسة ، وهو يواجهها تحت أعين الناس جميعاً . إنه جيل يستكشف كل مكان ، ويحول

ورش العمل إلى معارض ، ولا مانع لديه من تناول طعامه من أكداس المخازن ، وربما كان على حق فى ذلك ، فهو يستمد قوته من المستقبل . إنه يشغل أذهاننا كما لم يفعل جيل آخر مع أبناء عصره منذ زمن طويل . إنه يزاحم ويبدل وينظف ، وكل منا مدين له لذلك بالكثير ومع ذلك فمن منا لم يرمقه ، ولو للحظة ، بعين الريبة ، ولم يتساءل عما إذا كان هذا الجيل معنياً حقاً بالإنتاج ، أم إنه يريد استغلال النفس البشرية بطريقة أكثر آلية وأشد استنزافاً فحسب ؟ إنه يربكنا بإمكانيات للرؤية تتجدد باستمرار ، ولكن كم هناك من أشياء وضعها أمامنا ولم يترتب عليها تقدم مماثل فى حياتنا الداخلية ؟ وسوف أفترض الآن أن شبابنا الثابت الخطى قد منح فى نفس الوقت القدرة على إعطاء الشكل الخارجى المرئى بالتدريج بقدر مكافىء تماماً لأكثر حقائقه الداخلية صفاء . بل إنى على استعداد لتصديق أنه يملك هذه القدرة إلى الحد الأقصى . ولكنى وإن كنت مستعداً لأن أنسب لهذا الجيل كثيراً من المكتسبات الفنية الجديدة ، إلا أن إعجابى يتخطى هذا كله ، ويتناول على الأخص القصائد التى لا تزال كما كانت من قبل عسيرة على الفهم .

وإذا لم يكن هناك بين الشعراء الناشئين من لم يستفد فى نظرته بروح هذا العصر الجسورة المكتشفة . فليس لى أن أخشى أن تكون معالجتى لموضوع جوهر الشعر ورسوخه فى الحياة الداخلية للشاعر ، معالجة أعقد مما ينبغى . فالتبسيطات جميعاً ، مهما بلغ من درجة تغلغلها ونفاذها ، لا تصل إلى التأثير فى تلك المنطقة التى يزدهى فيها الصعب بصعوبته ، فماذا يمكن فى الواقع أن يغير حالة شخص قدر له ، منذ أيامه الأولى ، أن يحرك قوى هائلة داخل نفسه ذاتها ، وهى قوى يحبسها

الآخرون ويلزمونها الصمت ؟ وأى سلام يمكن أن يلقاه إذا كان يعانى فى قلبه من سياط إلهه ؟

كتبت هذه المقالة فى ١٩١٣ ، ونشرت ضمن المؤلفات المختارة لريلكه بالألمانية سنة ١٩٢٨ ، ثم نشرت بالإنجليزية ضمن « المؤلفات المختارة لريلكه ، الجزء الأول فى النثر » طبعة هوجارت بلندن سنة ١٩٥٤ . راجع المحرران الترجمة الإنجليزية .

رينيه ماريا ريلكه :

الصوت البـــكر

لابد أن ("فو توغراف) لم يـكن قد مضى على اختراعه وقت طويل عند ما كنت أذهب إلى المدرسة ، فقد كانت دهشة الناس بسببه على أشدها وذلك يفسر حرص مدرس الطبيعة — وهو رجل كان يهتم دائماً بلعب الأطفال الميكانيكية — على تعليمنا كيف نؤلف جهاراً مثله من المواد التى يسهل العثور عليها . فلم يكن المطلوب أكثر مما يلى :

قطعة من ورق الـكرتون المرن ، تطوى وتوضع داخل قمع تسد فتحته الضيقة المستديرة بقطعة من الورق الشفاف كالورق المستخدم فى إغلاق زجاجات الأطعمة المحفوظة ، وبذلك يتألف جهاز لتردد الصوت ، تثبت فى وسطه شعرة متينة مأخوذة من فرشاة ملابس ، ونجعلها بحيث تبقى فى وضع رأسى ، وبهذه المواد القليلة يكون قد تشكل جزء من الآلة الغامضة ، نـكون قد فرغنا من صنع جهاز الإرسال والاستقبال ولم يبق علينا إلا أن نصنع أسطوانة ، يمكن بدورانها حول محور صغير أن نقربها من إبرة "الصوت . ولست أذكر مما صنعناها ، فقـــد وجدنا أسطوانة ما ، ونجحنا بسهولة فى تغليفها بطبقة رقيقة من الشمع المأخوذ من شموع الإضاءة . ولم يكد هذا الغلاف يبرد ويتجمد حتى كنا نتدافع بالمناكب لنجرب إنتاجنا بعد أن فرغ صبرنا نتيجة لكل هذا اللصق والتركيب وليس من الصعب أن نتخيل ماحدث . فإذا ما تكلم أحدنا أو غنى فى البوق فإن الإبرة المثبتة فى الرق تنقل الأمواج الصوتية إلى السطح القابل للانطباع وهو يدور ببطء أمامها فإذا أتيح المؤشر النشيط

أن يعود على النور فى نفس المجرى (بعد تثبيته بمادة للصقل) فإننا نتلقى من النمع الورقى صوتاً مرتجفاً متلعثماً كان منذ قليل هو صوتنا . وهو طبعاً صوت متردد صئيل ضعيف إلى حد لا يوصف ، ويضيع تماماً فى بعض المواضع لكن تأثيره كان ساحقاً باستمرار . ولم يكن فصلاً من الفصول الهادئة ، ولا كان يمكن فى مناسبات سابقة كثيرة أن تتحقق فيه هذه الدرجة من السكون الشامل . ولا تفقد هذه الظاهرة مع التكرار شيئاً من تأثيرها المدهش بل الخارق كما لو كنا نقف فى محضر جزء من الواقع جديد ودقيق ، يتحدث من خلاله إلينا — رغم أننا أطفال — شىء لا يستطيع إدراكنا الوصول إليه ، ومع ذلك فهو رقيق وضعيف وفى حاجة إلى العون إلى حد يمس شغاف القلب . وفى ذلك الحين ، وفى السنوات التالية ، ظننت أن هذا الصوت المستقل ، الذى جردنا وحفظ خارج أجسادنا ، لن يضيع أبداً . لكن ذلك لم يتحقق ، وهذا هو السبب فى أنى أكتب ما أكتبه الآن . وكما سأوضح ، لم يكن ذلك الصوت الصادر من البوق هو الذى بقى مسيطراً على عقلى ، وإنما سيطرت عليه تلك الخطوط المحفورة على الأسطوانة .

أدركت ذلك ذات يوم بعد انقضاء أربعة عشر أو خمسة عشر عاماً على تلك الفترة التى كنت أتردد فيها على المدرسة . كنت وقتها فى باريس لأول مرة ، أحضر بشغف محاضرات التشريح فى مدرسة الفنون الجميلة . ويبدو أن الشبكة المعقدة فى العضلات والأعصاب لم تسترع اهتمامى ، ولا استرعاه التفاهم المتبادل بين الأعضاء الداخلية ، وإنما استرعاه على الأخص الهيكل العظمى الجاف ، والذى كنت قد بدأت ألمح الطاقة والمرونة المدخرتين فيه ، لمحتهما من كتابات ليوناردو . لكنى إذ أقف الآن حائراً أمام هذا الكيان الكامل ، وجدت الأمر أعقد مما كنت أتصور . وكان انتباهى يتركز دائماً فى استكشاف الجمجمة ، ذلك الجزء

الذى بدا لى أن هذا التركيب الطباشيرى قد وضع فيه أقصى ما لديه . كأنما قد أمكن إقناعه فى هذا الموضع بالذات بأن يبذل أقصى طاقته من أجل تحقيق غرض محدد . حتى يضع تحت حمايته "قوية شيئاً حطراً ، شيئاً — رغم أنه محصور فى إطار مغلق — فإن نشاطه يمتد إلى غير حدود . و لمغ من افتتانى بهذا الوعاء الغريب الذى يضم فى إطاره رحابة الدنيا بأسرها ، حداً دفعنى إلى الحصول على جمجمة خاصة بى حتى يتاح لى أن أقضى معها كثيراً من ساعات الليل . وكما يحدث كثيراً معى ، لم تكن ساعات الدراسة المقصودة وحدها هى التى قربت هذا الشىء الغامض إلىّ . فلا شك فى أن الصلة الحميمة التى نشأت بيننا ترجع لدرجة ما إلى تلك النظرات الجائلة التى تتفحص عن غير عمد الأشياء المألوفة المحيطة بنا ونتعرف عليها . وقد قطعت نظرة من هذه النظرات فجأة وحدقت عيناى بوضوح وانتباه . . . ففى ضوء الشمعة المتحدى النابض بالحياة ظهر « التطريز الإكليلى » (١) جلياً ، وأدركت على الفور أيضاً بماذا يذكرنى هذا المنظر . بواحد من تلك الأخاديد المستقرة فى ذاكرتى والتى حفرها سن شعرة الفرشاة فى أسطوانة الشمع الصغيرة !

وأنا الآن لا أدرى : أهى خاصة إيقاعية لخيالى ، إنى منذ ذلك الحين — وعلى فترات قد تتباعد إحداها عن الأخرى بضع سنوات — أجد دافعاً يدفعنى دائماً إلى الانتقال من هذا التشابه الذى أدركته على التو إلى سلسلة طويلة تمر بذهنى من التجارب الخرافية ؟ وإنى لأعترف مباشرة بأنى قابلت هذه الرغبة كلما تجددت فى نفسى بقدر كبير من الريبة والشك . وإذا كانت هناك حاجة إلى إقامة الدليل على ذلك فيكفى أنى الآن فقط — بعد انقضاء خمسة عشر عاماً أخرى — قد استقر عزمى أخيراً على إجراء تجربة حذرة وليس فى وسعى أن أقدم تأييداً للخاطر

(١) Coronal Suture ، موضع التقاء عظمة الجبهة بعظمىّ سطح الرأس — المترجم

الغريب الذى خطر لى شيئاً أكثر من إلحاحه المستمر علىّ إذ كان يفاجئنى — دون أية رابطة بينه وبين شئونه الأخرى — فى موضع بعد آخر وفى ظل ظروف متباينة .

ما هو إذن هذا الخاطر الملح ؟ إنه هذا :

إن التطريز الإكليلى للجمجة (وينبغى الآن دراسته دراسة دقيقة) له بعض الشبه بالخط الدقيق الذى تحفره إبرة (الفونوغراف) على الأسطوانة الدائرة . فلنفرض مثلا أننا خدعنا الإبرة وجعلناها تسير ليس فى مجرى رسمته الترجمة المحفورة للأصوات، بل فى مجرى قائم بذاته وموجود فى الطبيعة — أو فلنقل صراحة ، فى أخدود التطريز الإكليلى — فماذا يحدث ؟ لاشك فى أنه سينتج صوتاً ـ تتابعاً من الأصوات ـ موسيقى ...

مشاعر — من أى نوع ؟ شك ، رهبة ، فزع ، إجلال — أجل ، أى من هذه المشاعر يمنعنى من اقتراح اسم لهذا الصوت البكر الذى سيولد عند ذاك ؟

ولنتأمل لحظة : ألا يستطيع المرء أن يدس على الإبرة خطوطاً من أى مصدر ويخضعها للتجربة ؟ وأى خط يتردد الإنسان فى رسمه عند ذلك حتى يراه ، عند تحوله ، وهو يحدث أثره فى حاسة أخرى .

* * *

فى وقت من الأوقات ، عندما بدأت دراسة الشعر العربى الذى يبدو أن للحواس الخمس فى نشأته دوراً متكافئاً ومتلازماً ، لفت نظرى مدى قلة استخدام الشاعر الأوربى المعاصر لهذه الوسيلة ، بينما تنفرد بالسيطرة على كيانه حاسة واحدة — هى حاسة البصر — التى يطلب منها فوق ما تستطيع . وكم يبدو ضئيلا بالمقارنة إليها الدور الذى يؤديه السمع

العفوى ، بله الحواس الأخرى التى تعمل كل منها على حدة وبصورة غير متصلة ، ولا يبدو أثر إحداها إلا فى مجالها الخاص . . . وذلك مع أن القصيدة المكتملة لا يمكن أن تتشكل إلا عندما يبدو العالم — عندما تقبض عليه فى وقت واحد هذه الروافع الخمس — فى ضوء خاص ، فى ذلك المجال الخارق للطبيعة الذى هو بالتحديد مجال الشعر .

استمعت إحدى السيدات إلى هذه الفكرة خلال حديث معها ، فقالت إن هذه القدرة والنجاح المدهش فى استخدام الحواس جميعها فى وقت واحد إنما هى بذاته روعة الحب وجلاله — وكانت بقولها هذا تقدم أيضاً شاهداً قوياً على روعة الشعر — لكن لهذا السبب ذاته يتعرض العاشق لخطر جسيم ، فهو يقع فريسة للتأثيرات المتضاربة لحواسه التى يعرف أنها تمر بالصدفة بهذه الحالة الخاصة الخطرة ، فلا يطول تأثير أى حاسة منها بل تتداخل وتتشابك ولا يدوم منها شىء .

وأمامى وأنا أكتب هذه الكلمات دفتر الرسم الذى أستعين به كلما عنت لى هذه الأفكار . فلو مثل المرء جميع التجارب التى تضمها هذه الدنيا وما وراءها فى شكل دائرة كاملة ، ولون التجارب المجهولة منها باللون الأسود ، فسيتبين له على الفور مدى ضخامة القطاعات السوداء بالقياس إلى الأجزاء البيضاء غير المنتظمة ، والتى تمثل الأضواء التى تلقيها على الدنيا حواس الإنسان .

ووضع العاشق كما يلى : إنه يشعر بأنه قد وضع فى وسط الدائرة عند نقطة يلتقى فيها المعلوم بالمجهول فيختلطان ويمتزجان وتضيع جميع التفاصيل . وذلك وضع لا يلائم طبيعة الشاعر ، فهو أحوج ما يكون إلى التفاصيل على تباينها . له بحاجة إلى استخدام مجالات حواسه إلى الحد الأقصى ، وبالتالى فإنه يرغب فى استخدام كل حاسة منها على حدة إلى أبعد مدى ، حتى يمكن لنشوة اجتلاء هذه الحدائق الخمس أن تتم بقفزة واحدة .

وإذا كان الخطر الذى يتعرض له العاشق هو ضيق نظرته ، فإن الخطر الذى يتعرض له الشاعر هو إدراكه لعمق الفجوات التى تفصل كل حاسة من الحواس عن غيرها : هى فجوات لها من الاتساع والشمول ما يمكنها من أن تحجب عنا الجانب الأكبر من العالم . بل من يدرى كم من العوالم ؟

وهنا يثار السؤال : ألن يؤدى عمل العلماء إلى اتساع تلك القطاعات التى تحدثنا عنها اتساعاً ملحوظاً ؟ ألن تؤدى المكتشفات التى يحققها الميكروسكوب والتلسكوب وغيرهما من الأجهزة التى تدفع بالحواس إلى آفاق جديدة ، بعضها أعلى وبعضها الآخر أدنى ، إلى الوصول آخر الأمر إلى مستوى جديد . لأن الحواس لن تتمكن من النفاذ إلى أعلى مستوى يمكن الوصول إليه ، وبالتالى فإنه لن يخضع « لاختبار » الإنسان وتجربته ؟ ليس من التسرع أن نفترض أن الفنان بتطويره هذه اليد ذات الأصابع الخمس من الحواس ، إذا جاز التعبير ، بحيث يجعلها أكثر نشاطاً وأقوى سيطرة من الناحية المعنوية ، يكون فى نفس الوقت قد عمل على توسيع مجال كل حاسة على حدة . لكن من المؤسف أنه لا يمكن إقامة الدليل على هذا النجاح الذى لا يتحقق إلا بمعجزة ، إذ أن الإنسان لا يستطيع أن يضع على الخريطة العامة المشتركة تلك المناطق التى يكتشفها بمفرده .

غير أن أى أمل يمكن أن يتوافر لمن يبحث عن وسيلة للوصول فى نهاية المطاف إلى الوحدة الحاسمة بين تلك المناطق المتباعدة هذا التباعد الغريب ، أكبر من الأمل الذى تنتجه تلك التجربة التى أشرت إليها فى الصفحات الأولى من هذا الحديث ؟ وإذا كنت أعود إلى الدعوة إليها فى نهايته مع مراعاة التحفظ السابق فإن من حق الكاتب أن يفخر بمقاومته للإغراء الذى يدعوه إلى الإفاضة فى هذه الافتراضات التى نشأت مع

انطلاق الخيال الجامح . فهذه المهمة التي تجاهلها طوال السنوات الماضية وكانت مع ذلك لا تفتأ تلح عليه قد بدت له محددة وصريحة تماماً .

نشرت لأول مرة في Das Inselshiff بليبزج سنة ١٩١٩ ثم أعيدطبعها في المؤلفات الكاملة لريلكه سنة ١٩٢٧ . قام بترجمتها الى الإنجليزية كارل نيمار ضمن مجموعة بعنوان « الصوت البكر وكتابات نثرية أخرى » نشرته دار كنجتون بولاية ماساشوستس بالولايات المتحدة سنة ١٩٤٧ .

أندريه چيد (١)

حول « السيمفونية الريفية »

لم يطل تفكيرى فى موضوع من موضوعات كتبى كما طالت حضانتى لهذا الكتاب ، فقد حدثت عنه صديق پول ألبرت لوران خلال رحلتنا معاً إلى بسكرة سنة ١٨٩٣ . ومع ذلك فإنى لا أتردد فى تقديمه قبل غيره فداء لكتبى الأخرى إذا كان فى ذلك ما يضمن لها الخلود .

وقد لا يكون الثناء الذى يضفيه عليه بعض النقاد مبالغاً فيه بقدر ماهو غير متناسب مع الاهتمام العابر الذى يوجه إلى بعض مؤلفاتى الأخرى التى أراها أولى منه بالتقدير ، مثل كتاب « أقبية

---

(١) أندريه چيد (١٨٦٩ — ١٩٥١) نشأ من أسرة متدينة ، وتربى تربية متزمتة ، حتى سافر إلى تونس سنة ١٨٩٣ — ١٨٩٤ ومنها إلى الجزائر سنة ١٨٩٥ حيث قابل أوسكار وايلد ، وغيرت هذه الرحلة كثيرا من أفكاره ، وفى سنة ١٩٢٥ — ١٩٢٦ سافر إلى الكونغو برازافيل ، وعاد فكتب « رحلة إلى الكونغو » و « العودة من تشاد » وهاجم فيهما الحكم الاستعمارى هجوما عنيفا . وفى ١٩٣٢ أبدى ميلا واضحا إلى الأفكار الشيوعية . لكنه غير موقفه بعد زيارة للاتحاد السوفييتى سنة ١٩٣٦

كتب نحو ٥٠ كتابا ، تضم روايات وقصائد ومسرحيات وترجمات (من شكسبير) ونقدا ورحلات ومذكرات . وكانت له مكانة بارزة منذ نهاية الحرب العالمية الأولى . وهو فى قلبه يعبر عن قلق جيله الساخط على مجتمعه . وكان لرفضه للتقاليد الأخلاقية والاجتماعية ، واهتمامه بأن يعيش الإنسان « الحياة الحقة » استجابة واسعة بين الشباب فى فترة ما بعد الحرب . أما أسلوبه الكلاسيكى الصافى فقد مهد له الحصول على جائزة نوبل للآداب سنة ١٩٤٧

والسيمفونية الريفية من أنجح رواياته ، وهى واحدة من ثلاث روايات يصور فيها الأثر المدمر الذى يمكن أن تحدثه الأخلاقيات البروتستانتينية فى حياة الإنسان — المترجم .

الفاتيكان » (١) ، بل لعله أقل قيمة عن بعض رواياتى القصيرة مثل « اللاأخلاقى » (٢) أو « الباب الضيق » (٣) كما أنه أقل نجاحاً من « إيزابل » (٤) لكن النجاح قلما يتناسب مع القيمة الحقة . كذلك يبدو أن بعض النقاد لم يفهموا مرادى بوضوح .

وقد سألنى بعض أصدقائى ممن أرجو ألا يكونوا قد أخطأوا فى توقع كتاب أكثر وسامة وأوضح شخصية ، عن السبب الذى دعانى إلى إراقة الحبر والجهد فى موضوع لم يعد يثير اهتمامى ، وفى صورة فنية لم تعد تستهوينى على الإطلاق . فهل أجيبهم بأن من طبعى أن أؤجل الأحسن دائماً لما بعد ؟ وكم كنت أود أن أكتب فى آخر كل كتاب من كتبى « الأشياء الأساسية لم تقل بعد » . لقد اهتممت أولا بأن يكون الموضوع تشوقاً لبعض الناس . كما أنى كنت خارجاً من فترة طويلة من الخمول الذهنى ، ونفسى حافلة بالشكوك والظنون والتواضع . وكان علىّ أن أدرب قلبى مرة أخرى وأن أجربه من جديد فى موضوع غير ذى بال . وذلك ما فعلته من قبل فى عودة الطفل الضال (٥) الذى جاء فى أعقاب فترة

---

(١) صدرت سنة ١٩١٤ ، مجموعة من المغامرات المعقدة ، يعيش خلالها البطل لافكاديو فى خطر ويرتكب جريمة قتل ليس لها مبرر . وذلك ما يسميه جيد acte gratuit — المترجم

(٢) صدرت سنة ١٩٠٢ ، بطلها يتبع أهواءه جميعاً بغض النظر عن الأخلاق أو الناس — المترجم

(٣) صدرت سنة ١٩٠٩ وبها بدأت شهرة جيد ، تصور فتاة تخشى أن تتزوج حتى لا يدنس الزواج الحب . فإذا بنفسيتها تتجمد ، وتدير ظهرها للحب والبهجة والعلاقات الإنسانية والحياة نفسها : ترجمت إلى العربية — المترجم

(٤) صدرت سنة ١٩١١ ، من النوع الذى يسميه جيد recit ، وهى قصة تروى من وجهة نظر شخصية واحدة ، وذلك تمييزا لها عن roman وهى الرواية بمعنى الكلمة ، ذات التركيب المعقد . ويدور موضوعها حول سر عائلى وافتضاح هذا السر — المترجم

(٥) صدرت سنة ١٩٠٧ تدور حول فكرة أن الإنسان لا يستطيع أن يأكل كعكة ويحتفظ بها فى نفس الوقت : الابن الضال يعود ، لكنه يساعد أخاه الأصغر على الفرار — المترجم

أخرى من العزوف عن الكتابة . . . لكن هذا الموضوع بالذات كان يقلقنى ، وفرض نفسه على فرضاً لدرجة شعرت معها بعدم قدرتى على معالجة أى موضوع آخر بفؤاد خال قبل الانتهاء أولاً من هذا الموضوع — فقد كان آخر مشروعات الكتب التى وضعت هيكلها فى مقتبل شبابى ، ولم أكن أرى بعدها ما يمنعنى من العمل بحرية — أى بغير خطة مرسومة مقدماً . إذ كان عملى كله حتى ذلك الحين مجرد تنفيذ لمشروعات قديمة ، فليس بين كتبى كتاب واحد لم أتصوره ، بل لم أضع له مشروعاً كاملا وأنا فيما بين العشرين والثلاثين من عمرى . أو على وجه الدقة فيما بين العشرين والخامسة والعشرين ، فقد كان كل منها يبدو وكأنه إشراق مفاجىء ، فالكتاب يتجلى فى ذهنى دفعة واحدة ، وكأنه منظر غير مألوف يتبينه المرء فجأة فى ومضة سريعة من ومضات البرق فى ليلة عاصفة . (قال ليون دوديه (١) شيئاً كهذا عن مؤلفات أبيه ، إذا لم تخنى الذاكرة ، ولست واثقاً من أنى لم أستعر منه هذا التشبيه فهو أصدق تعبير عن هذه الحالة ، إذ كان كل شيء يتراءى لى دفعة واحدة ، بأدق ما فيه من التفاصيل ، ولكن بشكل عابر سريع بحيث يتطلب فيما بعد كثيراً من الجهد والصبر لاسترجاع وتوضيح ما لم يكن بالوضوح اللازم فى البداية) منذ الخامسة والعشرين ، وكتبى موجودة ، منقوشة أمامى . لم يكن علىّ إلا أن أكتبها . وفى ذلك انقضى الوقت .

هذا كله يفسر بلا ريب العيب الملاحظ فى الكثير منها : ضغط أجزائها الأخيرة ، إذ أكون متعجلا للفراغ منها والانتقال إلى غيرها . كما أنه يفسر ذلك الإحساس القلق الذى أحسه دائماً إزاء كتاباتى (٢) —

(١) ابن ألفونس دوديه ، صحفى ، اهتم بالكتابة السياسية فى المقام الأول ، وله روايات قليلة (١٨٦٨ — ١٩٤٢) — المترجم

(٢) لقد تعذبت حتى أصل بالسيمفونية الريفية إلى نهاية ملائمة . إذا كان ما أردت أن أكتبه يختلف أشد الاختلاف عن تلك العبارات الملتوية وتلك المذاقات التى فرضها الموضوع على فرضاً ، وليس هناك ما يبعث فى نفسى التقزز مثلها — المؤلف .

وهو إحساس يسمح لى من ناحية أخرى باستخدام عقلى الناقد إلى الحد الأقصى ، وبتلك السيطرة على الموضوع التى يبدى السيد بندا(١) إعجابه بها عند ما يصادفها عند غيرى من الكتاب ، ولكنها تبقى على الخصوبة وعلى ذلك النوع من التدفق المباشر الذى لا تقيده مسئولية والذى يوشك أن يكون غير واع ، ذلك التدفق الذى أعطى فى مقابله كافة الصفات التى يباهى بها السيد بندا .

وهذا هو السبب أيضاً فى أنى لم أسمح لنفسى ، لفترة طويلة ، بأن أحمل فى خيالى مشروعات جديدة ، أو على الأقل ألا أضع تخطيطاً لشىء مقدماً .

نشرت هذه المقالة لأول مرة ضمن كتاب بعنوان « تحية إلى أندريه جيد » نشرته « المجلة الفرنسية الجديدة » بباريس سنة ١٩٥١ بناء على مخطوطة تضمها المكتبة الأدبية لجاك‌دوسيه التابعة لجامعة باريس. ترجمها إلى الإنجليزية هاسكل بلوك .

---

(١) جوليان بندا (١٨٦٧ — ١٩٥٦) فيلسوف وناقد فرنسى ، يدعو فى المقام الأول إلى خضوع المشاعر والسلوك والأحكام الإنسانية للعقل والمنطق ، ويزدرى كل نظرة رومانسية أو عاطفية إلى الحياة والأدب ، كما يزدرى المحاولات الحديثة لتخطى الكلمات إلى الأفكار الخالصة . هاجم الفلسفة البرجسونية هجوما عنيفاً فى كتاب Bergsonisme ou une philosophie de la mobilité (١٩١٢) . ثم هاجم بول فاليرى وأندريه جيد بوجه خاص فى كتابه La France Byzantine (١٩٤٥) قائلا إن القراء وأمثال هؤلاء الكتاب لا يفهمون معنى المتعة العقلية ، وإن الأدب عندهم مسألة عاطفة ومشاعر لا أكثر .

المترجم

أندريه جيد

بول ڤالـــيرى

ليس هناك ما يشرف حكومتنا المؤقتة(١) كما تشرفها الجنازة الرسمية الرائعة التى ودع بها بول ڤاليرى ، بكل الأبهة والفخامة الجديرتين بهذه الشخصية البارزة التى تمثل عبقرية فرنسا — بول ڤاليرى الذى لولا ضياؤه الساطع لما احتفظت بلادنا بمكانتها السامية فى دنيا القيم الروحية ، على الرغم من نكباتنا التاريخية وبؤسنا الظاهرى . وهذا التقدير يبعث على الدهشة والإعجاب معاً ، لأن مكانة ڤاليرى ليست من ذلك الطراز الذى يثير حماسة الجماهير . ولم يكن هناك غير القلة الضئيلة التى تستطيع أن تدرك أنه كان — بشكل غير مباشر وربما بشكل غير مقصود — يؤدى خدمة كبرى لفرنسا . كان نشاطه بعيداً عن الشئون العامة ، يجرى فى منطقة منعزلة ، مترفعة على الأحداث ولكنها المنطقة التى يتقرر فيها — دون أن ندرى — مصيرنا وكياننا . كان يقول . « إن الأحداث تبعث فى نفسى السأم . الأحداث هى الزبد وأنا أهتم بالبحر . فالبحر هو الذى نصطاد فيه ، والبحر هو الذى نبحر فوق مياهه ، والبحر هو الذى نغوص فى أعماقه » .

ولم يغص أحد أبداً إلى أعمق مما غاص .

• • •

منذ شبابه الباكر وطموح خفى يحرك أعماقه . ولست أعرف طموحاً أنبل من هذا الطموح إلى جانبه لا يعتبر طموح أبطال بلزاك أكثر من

---

(١) حكومة الاتحاد الوطنى التى تألفت فى فرنسا إثر انتهاء الحرب — المترجم

شيء يثير الابتسام . لكن حتى فى المستوى الدنيوى المدنس الذى تخصصوا فيه (١) ، نجد أن ڤاليرى قد بلغ من النجاح ما بلغه أى منهم إن لم يفقهم جميعاً . كان يعرف شارات المجد كيف تكتسب ، ويعرف كم تساوى ، وكم تكلف من راحة الضمير . وكان على استعداد لدفع الثمن ، ولو ليبين للآخرين ويثبت لنفسه أنها ليست بعيدة عن مناله . لكنه كان يريد أن يؤكد حقه فى ازدراء هذه الأشياء . فقد كان ميله الطبيعى نحو ازدراء الأشياء جميعاً . وفى ذلك تكمن قوته . إن السيطرة التى يطمح إليها سيطرة مختلفة ، وهى السيطرة على العقل ، وكل ما عدا ذلك هراء . السيطرة لا على عقول الآخرين ، بل على عقله ذاته . أن يعرف كيف يعمل ، ويتحكم فيه حتى يستخدمه على هواه . وقد وجه جهوده باستمرار لتحقيق هذا الهدف . إنه نوع غريب من النرجسية : رغبة فى السيطرة على العقل بوساطة العقل . وكل ما عدا ذلك لا يعنيه . لم يكن يهمه الغرض ، بل الوسيلة لتحقيقه ... متى أراد ... كيف أراد ... أن يستطيع ... كان يقول « من طبيعتى كون المقدرة » .. ومن حسن حظنا أنه اختار ميدان الأدب لتطبيق منهجه . لقد قال « إن مجال الأدب هو المجال الذى شعرت أن وجودى فيه أيسر » . ومن ذلك الحين وهو ينظر إلى أروع قصائده وإلى كتاباته النثرية المحكمة على أنها مجرد تجارب وتدريبات (٢) . فهكذا

---

(١) يشير جيد هنا إلى أبطال مجموعة بلزاك الضخمة المسماة الكوميديا الإنسانية . والفكرة الأساسية فيها أن المال يصنع كل شيء ، وأن نواهى الدين أو القانون أو الأسرة لم تعد تجدى ، وأن الحافز الوحيد الباقى للسلوك الإنسانى هو المصلحة الفردية . الطريق إلى النجاح مرصوف بالذهب ، وعلى من يريد جمع المال أن يلعب لعبة خطرة ، وتنتهى به إلى الثروة أو الفضيحة — المترجم .

(٢) « كل أفكارى حول الفن مرتبطة بفكرة التدريب » — المؤلف

وصف كتابه «الجنية الصغيرة»(١) ولست أشك فى أنه كان يستطيع أن يجرب هذا الأسلوب المحكم فى أى مجال آخر ويصل إلى نفس النجاح . أجل ، إنى أستطيع بسهولة أن أتخيل پول ڤاليرى سياسياً عظيماً أو دبلوماسياً كبيراً أو من رجال المال أو رجال العلم أو مهندساً أو طبيباً . بل إنى لأتساءل ألم يكن يستطيع أن يصل إلى نفس التفوق الذى حققه فى الشعر ، فى العمارة أو الرسم أو الموسيقى رغم أن هذه الفروع تتطلب بطبيعة الحال مواهب خاصة ؟ كان ڤاليرى يملك تلك المواهب أيضاً بنفس الدرجة تقريبا .

إن ڤاليرى ، مثل إدجار ألان پو ، يصدر عن هذا المبدأ : إن الفنان سواء كان رساماً أو شاعراً أم موسيقياً لا ينبغى أن يقوم عمله على أساس من انفعاله الخاص ، بل على أساس ذلك الانفعال الذى يريد أن يثيره لدى المستمع أو المتفرج أو القارئ . إنه أشبه بالممثل الذى أثار ديدرو إعجابنا به فى كتابه «مفارقة حول الممثل الكوميدى»(٢) فمهمته ليست أن يتأثر بل أن يؤثر . وكان هذا هو النهج الذى سار عليه ڤاجنر وليوناردو دا ڤينشى . إن ڤاليرى لم يكن كالرومانسيين يؤمن «بربة الشعر» ، وكان يسخر مما يسمى «الإلهام» . ولست أشك فى أنه كان يرحب بأن يجعل شعاره هذه الكلمة التى قالها فلوبير : «الإلهام ؟ إنه يعنى الجلوس إلى منضدة الكتابة كل يوم فى نفس الساعة ، وكان ڤاليرى

---

(١) La Jeune Parque بعد فترة طويلة من الصمت امتدت نحو ١٥ عاما تفرغ فيها ڤاليرى لدراسة الرياضيات والفلسفة ومسائل الرقص والعمارة حتى يتمكن من معرفة العلاقات التى تساعد على فهم العقل وهو يعمل ، خرج سنة ١٩١٧ بكتاب «الجنية الصغيرة» وهو عبارة عن قصيدة طويلة من أعقد وأجمل قصائده ، كتبها كتمرين وتطبيق «لمنهجه» الفكرى — المترجم

(٢) دنيس ديدرو (١٧١٣ — ٨٤) الذى اشتهر بإعداد الانسيكلوبيديا ، وقد اشتغل أيضاً بالتأليف المسرحى ، وكتابه المشار إليه عبارة عن حوار يدور أكثره حول الممثلين وسبيلهم إلى إجادة مهنتهم — المترجم

حتى نهاية حياته ينهض كل يوم قبل الفجر ويظل يعمل حتى يزعجه الآخرون ، باستيقاظهم .

وأعتقد أنه كان يعمل بنفس الطريقة التى كان يعمل بها ديكارت ، لا فى عمل محدد بذاته وإنما يتابع أفكاره وهى تنطلق إلى آخر ما تصل إليه وخلال ما يقرب من عشرين عاماً، وبينما زملاؤه القدامى يبذلون جهودهم لإنتاج أعمال لم يكن يرى لها قيمة تذكر ، بقى ڤاليرى يبحث فى صمت . وكلما واجه عملا له قيمة فإنه يسأل نفسه « كيف أنتج هذا العمل ؟ » إن الطبق المعد لم يكن يستهويه بقدر ما تستهويه الصنعة والتفصيلات . وكان يهزأ من لمحات العبقرية العارضة . وعلى الأخص لم يكن يحتمل أن يخدعه أحد . عندما كنا لا نزال فتياناً صغاراً (لم نكن تجاوزنا العشرين عندما بدأت بيننا هذه الصلة الغالية التى لم يضع لها حداً غير الموت) . علق على حائط غرفة نومه العبارة الشهيرة التى تقول (وقد نسيت نصها اليونانى) « لا تكف عن الشك » . والواقع أنه كان يواجه كل شىء بالشك : الكائنات الآدمية ، والأشياء ، والمعتقدات ، ومظاهر الإيمان ، والإيمان نفسه ، وفوق كل شىء الكلمات . ونحن نعرف أى طاقة جبارة تنطلق عند تفتيت هذه الذرات الخطرة .

وإنى لأذكر أنه كان يقرأ لى بصوت عال فى إحدى الأمسيات خطبة بليغة من خطب موريس باريس[١] (وكنا نجلس فى قهوة صغيرة ببولفار سان جرمان بالقرب من وزارة الحرب التى كان ڤاليرى وقتها يشغل فيها وظيفة تافهة) . وجدته يبتسم ويرفع صوته بهيئة خطابية ثم يترك النص دون أن يغير لهجته وكأنه يواصل القراءة منه ويقول فى الختام : « وإننا نرى أمام أعيننا شبح (ويتمهل لحظة) الاستسهال

---

(١) موريس باريس (١٨٦٢ — ١٩٢٣) روائى وفيلسوف وسياسى ، كان عضوا بمجلس الشيوخ ١٩٠٦ حتى ١٩٢٣ ، وتغلب على رواياته الدعوة الوطنية — المترجم

البشع ! » . إن احتقاره للاستسهال بكل صوره وفزعه منه ، هو السر الكامن وراء تلك المطالب القاسية التى كان يفرضها على نفسه . . . تلك المطالب التى حملته فيما بعد إلى آفاق بعيدة . لكنه فى ذلك الحين لم يكن ينتج شيئاً .

وبدأنا آخر الأمر نقلق لصمته هذا ، وأخذ بعضنا فى السخرية من هذا الصمت . « ما أخبار صديقكم العظيم ڤاليرى الذى بدأ بداية رائعة ؟ لقد كف عن قول الشعر بعد تلك القصائد الأولى المعدودة . إنه موهوب بلا شك لكنه قد لزم الصمت ، وسيلزمه دائماً . لا بد من التسليم بأنكم غاليتم فى تقديره . لقد جف نبعه مبكراً » . وبدأوا ينظرون إليه كشاعر « قد يكون له مستقبل » بل كشاعر « كان يرجى منه » .

بيد أن حديثه بقى يستهوى الألباب كعهده أبداً ، إلى حد أنى بدأت أخشى أن يكتفى بالحديث وحسب . كما كنت أخشى — وأنا الذى أعرف شغفه بالدقة والإحكام — أن يغلبه ميله إلى العلوم الرياضية . فهو فى تلك الأيام لم يكن يشتغل على مكتب ، وقد وضع أمامه قطعة من الورق أو قطعتين بل كان يكتب على سبورة ضخمة ، تزحم الغرفة الصغيرة المتواضعة التى كان يسكنها فى تلك الأيام (١) . كان يرسم عليها رموزاً غريبة ومعادلات معقدة ، ولم أكن أفهم شيئاً عن القوانين التى يصر على شرحها لى بإفاضة على الرغم من عجزى عن متابعته ، فلم يكن يعنيه كثيراً أن يفهمه محدثه أو لا يفهمه . كان حديثه موجهاً إلى نفسه أكثر مما هو موجه للآخرين . وهذا هو السبب أيضاً فى أنه لم يكن يوجه أى اهتمام إلى طريقة نطقه بالألفاظ ، وبقى نطقه طوال حياته غير واضح . وكثيراً ما كانت جموع المؤمنين تجلس وتتطلع إليه فى الكوليج دو فرانس (٢)

---

(١) فى زقاق رؤييه كولار عند نهاية شارع جاى لوساك — المؤلف

(٢) مؤسسة ثقافية للدراسات العليا الحرة ، مستقلة عن الجامعة لا تعقد امتحانات ، ومحاضراتها عامة ومجانية — المترجم

أو فى الفيوكلومبييه (١) أو فى السوربون أو فى غيرها مكتفية بأن تراه ومتخلية عن كل أمل فى أن تفهمه ، إذ أنها لا تستطيع أن تطلب منه تكرار ما يقول كما نفعل فى الأحاديث الشخصية . وهو من هذه الناحية كان يكفيه أى مستمع يبدو عليه الإصغاء بانتباه ، ويتيح له فرصة التدفق فى الحديث كما يشاء دون مقاطعة . وفى أيام شبابنا كان ڤاليرى دائم الثناء على (محدث) معين يجمع بين الإصغاء والصمت اللازمين ، يصغى إلى الكلمات وكأن روحه تمتصها ويكتفى فى التعبير عن إعجابه الواله بالنظرات وحدها . وكان ڤاليرى يلتقى به كل يوم فى ساعة محددة عند إحدى محطات الأوتوبيس . وأثار هذا الشخص المجهول فضولى . شعرت بالغيرة منه ، فمن يمكن أن يكون ؟ ... وبعد سلسلة من التحريات عرفت أنه مدرب السباحة فى نادى روشيشوار .

وكانت الرياضيات تشغل الجانب الأكبر من فكره فى ذلك الوقت . ولم تكن الهندسة من بينها فى أول الأمر ، إذ أنه منذ البداية لم يفهمها مطلقاً . يقول فى هذا : « عندما كنت فى المدرسة سمعت مدرساً يقول : فلنأخذ المثلث ا ب حـ ونطبقه على المثلث ا ب حـ . ورفض ذهنى أن يواصل الاستماع إليه (٢) . فماذا يمكن أن يعنى هذا الكلام ؟ لا جدوى فى الاستمرار فيه ولن أستمع إليه » . وإنى أدع لغيرى الحكم على ما إذا كان هناك سبب منطقى لاستعادة الهندسة بهذا الشكل . غير أنى أشك فى أن ڤاليرى استطاع أن يواصل هذا التجاهل ، خاصة وأنه استمر من ناحية أخرى دون هوادة فى دراسته للفلك وقد منح كلا من لوباتشفسكى (٣)

---

(١) مسرح الجيب بباريس — المترجم

(٢) أشار إلى ذلك مرة أخرى إشارة عابرة فى سنة ١٩٣٤ عندما كتب فى مقالة بعنوان « تأملات فى الحرية » : « بل إنى لا أستطيع أن أفهم فكرة تكافؤ الأشكال بالمعنى المستخدم فى الهندسة » — المؤلف

(٣) نيكولا لوباتشفسكى (١٧٩٣ — ١٨٥٦) رياضى روسى له مؤلفات معروفة فى الهندسة غير الإقليدية — المترجم

وكلارك مكسويل (١) وريمان (٢) اهتماماً لم يمنح مثله لأى عمل من أعمال الأدب الخالص . حدث فى إحدى المرات عندما كان ينزل عندى فى لاروك ، أن أبدى غبطته إذ وجد على المائدة المجاورة لفراشه نسخة من مؤلفات كلارك مكسويل أتيح أن أحصل عليها من أجله . وفى ليلة أخرى أخرج من مكتبتى المجلدين اللذين يضمان رواية ديكنز مارتن شزلويت ثم لم يلبث أن أعادهما فى الصباح التالى قائلاً إنه قضى شطراً من الليل فى قراءتهما . صحت به : عجباً ! هل فرغت منهما ؟

— لقد قرأت ما فيه الكفاية . فأنا أعرف الآن الاتجاه العام للكتاب ، وهو لطيف جداً . رأيت من أين يبدأ وإلى أين ينتهى وما بينهما هو مجرد حشو . وكان فى وسع أى سكرتير نشيط يفهم الفكرة أن يكتبها هذه الكتابة نفسها تقريباً . إن الحديث المألوف لا يثير اهتمامى .

كان سريعاً جداً فى تمثل ذلك القدر الضئيل المغذى من أى كتاب . وكان غالباً — إذا ما أدرك الجوهر — ما يتجه باهتمامه نحو شىء آخر . لم يكن يجد متعة فى التسكع ، حتى بين المسرات . كان شعاره « الفن لا يعرف الركود Ars non stagnat » . ولما كان لا يقدر العمل الفنى إلا بقدر ما يستطيع الفنان إعادة إنتاجه حسب إرادته ، فإنه كان يقول « ما جدوى إعادة إنتاج ما بلغ به التحسين حد الكمال ؟ » إن الشىء الجوهرى هو الوصول بكل عمل إلى حد الكمال فى أقصر وقت حتى يمكن

---

(١) جيمس كلارك مكسويل (١٨٣١ — ١٨٧٩) من علماء الطبيعة والرياضة الإنجليز . له دراسات هامة فى الفلك حصل بها على جائزة آدامز . أصدر كتاباً مدرسياً مشهوراً عن « نظرية الحرارة » وكتاباً آخر عن « المادة والحركة » . وجه معظم اهتمامه إلى الكهرباء ، وخاصة نحو استكمال أبحاث فاراداى . أهم كتبه « الكهرباء والمغناطيسية » المترجم

(٢) جورج فردريك برنارد ريمان (١٨٢٦ — ١٨٦٦) من علماء الرياضة الألمان ، له كتابات هامة فى الهندسة غير الاقليدية — المترجم

الفراغ منه . وهكذا نجد أنه بعد أن « درب » يده فى كتاب « الجنية الصغيرة » انتقل إلى تحسين أعماله المحكمة : قصائده العظيمة ، واحدة بعد الأخرى ساعياً بها إلى الكمال . فهو يمضى إلى الأمام بلا توقف ، ويرى من العار أن يخفى تطلعاته ومحاولاته وإضافاته وتحسيناته ومسوداته الأولى ، مخلفاً وراءه زملاءه الكتاب يكررون بلا ملل نفس الأبيات ونفس الكتب أو ما يشبهها دون تقدم يذكر .

والواقع أنه كان يزدرى الأدب ، والرواية خاصة . بل الحقيقة أنه لم يكن يهتم بالآخرين ، كأفراد على الأقل وذلك لأنه يرفض الانسياق - كدت أقول - مع الشفقة ، ولكن لا أود أن يساء فهم هذه الكلمة ، ولا أن يظن أنه كان غير قادر على الوداد . كلا ، كل ما هناك أنه لم يكن على استعداد للسماح لأفكار الآخرين أو عواطفهم بأن تنتقل — عن طريق العدوى — إلى دنياه . أو لم يكن ذلك ما عناه لاروشفوكو عندما قال « إنى سريع الاستجابة للشفقة إلى حد ما ، وكنت أتمنى ألا أكون كذلك أبداً » ؟

وبالتالى فإن عدد الأدباء الذين حظوا بإعجابه كان محدوداً ، وكان هو يزداد باستمرار تشدداً ، ثم سرعان ما يـم حتى بذلك العدد المحدود. وقد أدهشنى مثلا أن أعرف أن الشعور الذى عبر عنه أول الأمر إزاء ستاندال (١) كان يبعثه على الابتسام فى أخريات حياته ، ثم لم يلبث أن أعلن مغارقاً أنه يفضل عليه رستيف دلابريتون (٢) أو كازانوفا (٣) .

---

(١) قال عن ستاندال بخاصة : « أنا لا أهتم بانفعالاته فلست فى حاجة إليها ، إنما أود أن يعلمنى أساليبه » — المؤلف

(٢) (١٧٣٤ — ١٨٠٦) عامل وابن فلاح ، كتب نحو ٢٥٠ كتاباً تصور على الأخص حياة الفلاحين والطبقات الفقيرة فى القرن الثامن عشر . أسلوبه خشن — المترجم

(٣) الإيطالى صاحب المغامرات الشهيرة كتب مذكراته بلغة فرنسية ركيكة ولكنها مشوقة — المترجم

والحقيقة أنه كان قليل القراءة ، إذ لا يشعر بالحاجة إلى اللجوء للآخرين حتى يفكر هو . لكنني أعتقد أن إعجابه بمالارميه(١) لم يتأثر يوماً . فقد كان يعتبره أستاذه وسابقه على هذا الطريق الشاق الذى سلكه بعده والذى لم يلبث أن سبقه فيه فيما أعتقد . ومع ذلك كله كان ڤاليرى من أشد الناس وفاء للصداقة . كان يستطيع أن يقول مع مونتسكيو « أنا بالصداقة مغرم » . فعلى الرغم من تحاشيه للمظاهر الصارخة للعواطف ، كان يبدى المقربين إليه كثيراً من الأدلة على حساسيته ورقته ، وكذلك على تحفظه الزائد الذى كان بلا شك سيدفعه إلى لومى لإشارتى إلى تلك الحساسية والرقة . فهذا الرجل الجافى الطبع كان شديد العطف والحدب على من يرتبط بهم من الناس . وقد أصبح فى وسعى الآن بعد أن غاب عنا أن أذكر كيف جاءنى عقب وفاة مالارميه يقول : « هناك حديث عن إقامة نصب تذكارى له ، والأرجح أن الصحف ستنشر قوائم بأسماء المتبرعين . لكن مالارميه قد خلف وراءه أرملة وابنة تقيمان فى الشقة التى كثيراً ما ترددنا عليها ، ولابد لإيجارها أن يدفع . كيف ؟ لم يهتم بذلك أحد . وأنا لا أستطيع أن أدفع هذا المبلغ وحدى ، لذا فكرت فى أنك قد تعاوننى . لكن أرجو ألا تخبر بذلك أحداً » .

وقضى حياته كلها مشغولا بشئون المال ، فى خوف دائم من ألا يجد كفايته . وكان ذلك إلى جانب رغبته فى عمل المعروف هو الذى منعه من التخلص مما كان يتلقاه من طلبات وتوسلات وترجيات لا تنتهى . ومن هنا جاء ذلك العدد الضخم من المحاضرات التى ألقاها والمقدمات التى كتبها

---

(١) ستيفان مالارميه (١٨٤٨ — ١٨٩٨) صاحب المدرسة القائلة بأن القصيدة يجب أن توحى لا أن تصف . وأن الكلمات عندما يستخدمها الشاعر يكون لها معنى موح يختلف عن معناها فى الاستعمال اليومى ، يكثر من استخدام الرمز والكناية ويحرص على التجديد والتجربة فى الوزن والنظم . يرى أن الشعر والموسيقى جانبان « للفكرة الخالصة » . كتاباته فى النثر والشعر شديدة التعقيد — المترجم .

وهو يقول « يبدو أن الناس لا يفهمون أو لا يصدقون — رغم تأكيدى المستمر — أن الجانب الأكبر من إنتاجى إنما جاء إجابة لطلب أو لظرف طارىء ، وأنه لولا تلك التوسلات أو الضرورات الآتية من الخارج لما وجد هذا الإنتاج أصلا » إن العدد الهائل من الالتزامات الذى سمح بأن يثقل كاهله كان يستهلك قواه . وكان يتمنى أن يتخلى عن ذلك كله ، ويطلب الرحمة . فقد كان يقول : « إن هؤلاء الأشخاص الظرفاء سوف يقتلوننى هل تعرف ماذا ينبغى أن يكتب على قبرى ؟ هنا يرقد پول ڤاليرى ، استهلكه الآخرون حتى الموت » . ومع ذلك فلا بد من الاعتراف بأن جانباً من أحسن كتاباته إنما استخلص بهذا الشكل . والحقيقة أنه ليس بين كتاباته ما يمكن أن يلقى إلى النسيان . فقد كان يغترف من مدخراته الواسعة ويبعثر كنوزه من حوله فى رذاذ براق . بيد أنه كانت لكتاباته صفات نادرة بحيث لا يستجيب لها غير جمهور محدود ، فلم تكن كتبه واسعة الانتشار ، ولم يكن ليستطيع أن يفهم ما تضمه من تعاليم غير النخبة الممتازة ، بل لم يكن يحسن أن تصل تلك التعاليم إلى دائرة أوسع لأنها مثل تعاليم نيتشة — من لا تقويه فإنها يمكن أن تقوده إلى الضلال .

فى تلك الأثناء كانت شهرته تمتد بسرعة ، ولم تقتصر على فرنسا وحدها . وسمع سيسل رودس(١) ثناء على ڤاليرى — لست أدرى ممن — فأرسل إليه ليتوجه إلى لندن ، وهو ما زال فى صدر شبابه ، وكلفه بعمل ذى أهمية كبرى . ولما كان ڤاليرى قد تعهد بكتمان السر وكان بطبيعته كتوماً ، فهو لم يتحدث إلا إلى القليلين عن هذه المغامرة الغريبة التى كانت حدثاً مدهشاً فى حياته الخالية من الأحداث . ولم يكد يرجع من لندن بعد بضعة أسابيع أدى خلالها مهمته الغامضة حتى روى لى قصة لا أذكر

---

(١) سيسل رودس (١٨٥٣ — ١٩٠٢) سياسى إنجليزى ، لعب دوراً كبيراً فى استعمار الإنجليز لأفريقيا — المترجم .

إلا أطرافاً منها عن الظروف الغريبة التى مر بها ، لكنه لم يقل كلمة عن طبيعة مهمته إذ كان القسم الذى ارتبط به يمنعه من الحديث عنها . كل ما عرفته انه ما إن وصل إنجلترا حتى استقبله شخص لم يتح له أبداً أن يعرف اسمه ، تولى نقله إلى لندن حيث وضع فيما يشبه شقة مريحة لكنها معزولة عن العالم الخارجى عزلة كاملة . وطول إقامته لم يسمح له مرة واحدة بالخروج أو الاتصال بأى مخلوق . وكان هناك خادم أخرس أصم — حقاً أو تظاهراً — أو لعله لم تكن بينهما لغة مشتركة ، يحضر له طعامه ثم يخرج دون أن يفتح فمه . ولم ينته هذا السجن اللطيف إلا بعد أن فرغ ڤاليرى من المهمة التى كلف بها . وعند ذلك حمل مرة أخرى إلى الميناء الذى نزل فيه بوساطة نفس الشخص الذى استقبله ، ولم يبق فى ذاكرته من الموضوع كله إلا ما يشبه الأحلام .

وقد ذكر بعض الصحفيين أنه شغل فى سنة ١٩٠٠ منصباً فى وكالة هاڤاس للأنباء قضى فيه فترة طويلة . وليس ذلك على وجه الدقة ما حدث . فالحقيقة أن السيد « ليبى » الشيخ مؤسس الوكالة الشهيرة استخدمه كسكرتير خاص له وقارئ ومستشار ، وهو منصب حساس أتيح فيه لڤاليرى أن يستخدم اتزانه وكفايته فى الشئون السياسية والدبلوماسية والمالية ودقة حكمه على الأشياء وأمانته وكياسته وأخيراً لباقته الرائعة ودقة إحساساته . وكان يتحدث عن الرجل العجوز الذى أحبه حباً جماً باحترام شديد ويقول : « إنه أشبه بصاحبنا القديم السيد لوڤين » (١) وكان السيد ليبى يشكو من شلل اهتزازى يمنعه من السيطرة على حركاته ، وعندما يأتى أحد الناس لزيارته ولا يستطيع أن يمد له يده بسبب ارتجافها ، كان يقول

---

(١) الإشارة هنا إلى شخصية « لوسيان لوڤين » بطل الرواية التى تحمل هذا الاسم ، وهى من تأليف ستاندال (نشرها سنة ١٨٩٤) وتصور تحكم دوائر المال فى السياسة .
المترجم

لزائره « أرجو أن تأخذ يدى » . وقد اعتاد أن يجلس فى مقعد مريح ويستمع إلى ڤاليرى وهو يقرأ له بصوت عال الصحف أو مواعظ بوردالو التى كان يفضلها على مواعظ بوسويه (١) ، وإن كان ڤاليرى قد أسر إلى أنه كثيراً ما كان يسقط صفحات بأكملها . واستمر ذلك شهوراً وسنوات . ولا شك فى أن ڤاليرى تعلم الكثير فى صحبة هذا الشيخ الحكيم، وفى النهوض بواجباته الدقيقة التى أدت إلى تحريك مواهبه العملية . فعندما ابتعد عن المجال المجرد للرياضيات ووجه بصره إلى عالم اليوم (نظرات إلى العالم الواقعى) (٢) جاءت آراؤه وأحكامه من بعد النظر بحيث تبدو لنا اليوم كأنها النبوءات . ولا أعتقد أنه كان يمكن لأحد فى ذلك الوقت أن يكون فكرة أكثر دقة عن الوضع فى أوربا وفى فرنسا .

وما كتبه فى سنة ١٩٢٧ عن الأمة الفرنسية ما زال صالحاً لأن يقال اليوم ومطابقاً بشكل مدهش للأوضاع القائمة .

« إن هذه البلاد الزاخرة بالأعصاب والمتناقضات ، تجد موارد للقوة غير متوقعة فى هذه المتناقضات ذاتها ، وربما كان سر قدرتها الهائلة على المقاومة هى الاختلافات الكبيرة والمتعددة التى تضمها بين دفتيها . فنحن نجد فى الشعب الفرنسى الميل الظاهر إلى الخفة واللهو مصحوباً بقدرة فريدة على التحمل والصبر . وسماحة التصرف وحلاوة العلاقات الاجتماعية فى فرنسا يصحبها النقد الحاد الذى يقف دائماً بالمرصاد . وربما كانت فرنسا هى البلد الوحيد الذى أدت فيه السخرية دوراً تاريخياً ، لقد قوضت حكومات وأطاحت بها . وتكفى نكتة لاذعة أو غمزة موفقة

---

(١) جاك بوسويه ولويس بوردالو من أشهر الواعظين والخطباء فى القرن السابع عشر. كان بوردالو على عكس بوسويه يخاطب العقل لا العواطف ، ويحرص على التعبير الواضح القريب إلى الجمهور — المترجم

(٢) كتاب لڤاليرى صدر سنة ١٩٣٣ — المترجم

فى نظر الجمهور لإلحاق الضرر على الفور بقوى وأسماء على أعظم جانب من الأهمية . وقد نرى فى ناحية أخرى نوعاً من الفوضى سائدة بين الفرنسيين ، لكنها لا تلبث أن تختفى عندما تتضح الحاجة إلى الطاعة والنظام . وكثيراً ما يحدث أن نجد الأمة وقد اتحدت فجأة فى نفس اللحظة التى يتوقع البعض أن يجدها فيها ممزقة .

وقد وافق ڤاليرى قبل أن يتقاعد ، ويلزم الصمت على نشر قطعتين من مؤلفاته نشرتا على التعاقب فى مجلتين مختلفتين : « أسلوب ليوناردو دافنشى [١] (١٨٩٤) فى مجلة مدام آدم « نوڤيل ريڤو » [٢] . أما « السنتور » [٣] التى كان يحررها فى ذلك الحين بيير لويس فقد نشرت قطعته الرائعة « أمسية مع السيد تست » [٤] (١٨٩٥) ، وقد اضطررنا جميعاً إلى الانحناء أمام هذا العمل الرائع الذى لم يسبق له مثيل فى أية لغة من اللغات ، هذا الإنتاج الذى بلغ حد الكمال . كان ڤاليرى قد كشف لنا منذ قليل عن أسلوبه من خلال ليوناردو دافنشى ، وهو هنا يكشف لنا من خلال هذه الشخصية شبه الأسطورية عن نظرته الأخلاقية وموقفه

---

(١) يرى ڤاليرى فى دافنشى الذى يجمع بين الفنان والأديب والمهندس والمعمارى ما يقترب من مثله الأعلى ، وهو هنا يعالج لأول مرة القضايا الفلسفية والميتافيزيقية التى شغل بها طوال سنوات الصمت : قضايا طبيعة العبقرية ، وعملية الإبداع الفنى (التى أدت به إلى الاهتمام باللغويات) ، والمطالب المتضاربة للعاطفة والعقل والكون والإنسان والوجود والعدم . المترجم

(٢) مجلة سياسية وأدبية أسستها جوليت آدم (١٨٧٩ — ١٩٢٦) ونشرت كثيراً من رسائل مصطفى كامل — المترجم

(٣) مجلة فصلية للآداب والفنون ، أسسها سنة ١٨٩٦ بيير لويس وألدريه جيد وآخرون — المترجم

(٤) السيد تست هو تجسيد للعقل المطلق ، يعيش فى دنيا من التجريدات ، وفى تأملات عقيمة لإمكانياته الخاصة . يرى فى كل محاولة لترجمة شىء من خواطره إلى عمل مساساً بما ينبغى له من ترفع — المترجم

من الأشياء والكائنات والأفكار والحياة . وقد تمسك بهذه النظرة، وبقى وفياً لها حتى النهاية : ظل متماسكاً حتى إنه تمكن قبل أن توافيه المنية بفترة قصيرة أن يقول (وأنا أنقل هنا كلماته بنصها) « إن الأفكار الأساسية التى دارت حولها آرائى خلال خمسين عاماً مازالت ثابتة فى ذهنى لا تتزعزع » ، ونطق بهذه الكلمة الأخيرة بقوة وهو يضغط على كل مقطع من مقاطعها .

* * *

لكن أرجو ألا نخطئ الظن . فليس السيد تست هو ڤاليرى إنما هو هو امتداد له — امتداد له بعد أن ننزع منه دعابته ، ومرحه الشاعرى ، ولطفه الآسر ، أى بعد أن ننزع منه كل ما يدفعنا إلى التعلق به . ولا شك فى أن فاليرى كان يعتبر الضجة والتزاحم الدائرين حوله عبثاً لا يستحق أكثر من التفات عابر ، لكنه كان كثيراً — إذا لم تزعجه تلك الضجة — ما ينظر إليها نظرة مترفقة ، بل وبتلك الغبطة التى نستشعرها أحياناً إزاء ألعاب الأطفال . وإنى أذكر فى الأيام الخالية كيف كان يحرك بسرور مدهش عرائس مسرح صغير للعرائس من أجل تسلية أفراد أسرته ، كما كان فيما تلا ذلك من أيام يسلم نفسه للعبة الأحاديث الاجتماعية وكوميديات غرف الاستقبال .

وكان يجد فى ذلك متعة إذ يضحك ويمزح ويستمع قليلا ويتكلم كثيراً ويتألق بالدعابة ، ومن الواضح أنه كان يشعر بالرضى لذلك النجاح السهل أو بالأحرى لتلك السهولة الفائقة التى أحرز بها نجاحه . ولم تكن رصانة أفكاره لتقلل من لطف معشره حتى بين أصدقائه المقربين . وليس هناك ما يوضح لنا هذا الجانب فى شخصية ڤاليرى مثل الكتاب الوهمى الذى كتبته مدام تست : وهو عمل أدبى ليس هناك ما يضارعه رقة ، يكشف بصورة فريدة ما فى نفس صديقنا عالم الرياضيات من حساسية خفية . إنه يجعل مدام تست تقول شاكية من زوجها الفظيع :

« أعتقد أن أفكاره تلتزم حدود المنطق أكثر مما ينبغى » . وفى قطعة أخرى بعنوان « فى مقابل الشرق» "Orientem Versus" نجد ڤاليرى الذى يدرك بجلاء الخطر الداهم الذى يتهدده بأن يصبح شديد التجهم والصرامة يقول « أنا لا أطيق عدم الوضوح ، ربما كان ذلك نوعاً من المرض ؛ إنه نوع خاص من الحساسية موجه ضد الحياة ، لأن الحياة تصبح مستحيلة إذا رفضنا قبول التقريبات » .

أجل إن الأدب يقوم على أساس من التقريبات . ونحن جميعاً نتخبط فيها . وكنت أشعر بذلك فى محضره شعوراً زائداً ، ولم تكن كياسة تصرفه تمنعنى من الشعور بالخجل والارتباك . ولولا احترامه الشديد للآخرين ، وتساهله الشخصى ، لما استطاع أن يتسامح مع ميل ذهن ميلا دينياً ، لكن عند الآخرين وحدهم . فلسنا فى حاجة إلى القول إنه كان يرفض بالنسبة لشخصه اعتناق أية عقيدة على الإطلاق ، وكان يشعر بكراهية خاصة نحو المذهب البروتستانتى الذى نزع عن الدين المسيحى كل ما أضفته عليه الكاثوليكية : سحره الخارجى ، وإدخال السياسة فى كيانه ، وإدخال التطبيقات العملية فى علاقاته . وهكذا وقف ڤاليرى إلى جانب الجزويت ضد بسكال(١) . وكان يبغض التعبيرات الدينية بغضاً عنيفاً ، بل كان يبغض كل تعبير مبهم غير محدد المعنى . لم يكن على استعداد لمنح ثقته لتلك الحوالات التى ليس لها رصيد ، تلك النقود الورقية التى ليس لها غطاء . ويذكرنى ذلك بمثال غريب لهذه الحيوية الحلوة التى كنت أتحدث عنها منذ قليل :

كانت نوبة خفيفة من الحمى قد أقعدتنى فى الفراش بضعة أيام . وجاء

(١) الإشارة هنا إلى النزاع الذى قام بين الجيزويت وبين أتباع الينسنية ، وهو مذهب قريب من البروتستانتية . وقد تصدى باسكال — عالم الطبيعة المعروف — للدفاع عنه ، فى مجموعة من الرسائل عرفت باسم Lettres Provinciales صدرت سنة (١٦٥٦-١٦٥٧) المترجم .

ڤاليرى لزيارتى ، وعلى المقعد المجاور لفراشى دار بيننا حديث طويل قيم ؟ فى الفضائل المسيحية على ما أعتقد . وبينما كنت أدافع عنها أفلتت منى كلمة « الجحود » . فإذا بيول ينزعج ، ويقفز من مقعده ، ويندفع نحو الباب فى هياج تمثيلى ويصيح : الثلج ! بسرعة ! أحضروا قليلا من الثلج ! المريض يهذى ! إنه يجحد !

وبذلك اخترع كلمة مستحيلة فى اللغة الفرنسية «Il abnégue»

لقد قلت إنه شديد العناية بالآخرين ، ولم أقل إنه شديد الاحترام لهم . والعناية هى المرحلة الأولى فى طريق التوقير ، والتوقير يتضمن الاحترام ، وكان ڤاليرى يعرف كم يعرقل الاحترام خطانا . « إن الرجل الأبيض يملك صفة خاصة هى التى مكنته من شق طريقه : هى عدم الاحترام » . هكذا كتب هنرى ميشو(١) ، بعدم احترام . أما ڤاليرى — الذى كان ذهنه يريد « أن يشق طريقه » — فلم يكن ليسمح أن يعرقله أى شكل من أشكال الكسل أو التراخى . لقد قال مازحاً (أم لعله كتب ذلك ؟) «من المدهش أن نعرف كم من الناس يفقدون حياتهم فى الحوادث لأنهم لا يريدون أن يتخلوا عن مظلاتهم !» وقد عنى دائماً بأن يتخلص من جميع العراقيل . وليس فى وسع أحد أن يتصور ذهناً أكثر تحرراً من ذهنه .

وأرجو ألا يتهمنى أحد ، كما حدث كثيراً فى حالات دستويفسكى وجوته ومونتين(٢) ، بأنى أضفى لونى الخاص على ڤاليرى . فليس هناك خلاف كالخلاف بين طبيعتينا ، ولا تناقض كالتناقض بين عقلينا . فعقلى « يميل بطبيعته إلى الاحترام » على حد تعبير جوته عن نفسه ، فى حين

---

(١) هنرى ميشو ، ولد سنة (١٨٩٩) من ألمع الشعراء المحدثين فى فرنسا ، بلجيكى المولد تدور كثير من كتاباته حول الشرقين الأدنى والأقصى — المترجم .

(٢) من كبار المفكرين الفرنسيين فى القرن السادس عشر ، يعتبر الأب الروحى لفولتير وأناتول فرانس — المترجم .

يتشبث عقل ڤاليرى بالإنكار ، ويعارض كل عقيدة يقبلها الناس دون تمحيص ، ويتشبث بالشك (يرتاب ويبحث فى نفس الوقت) غير ملق بالا إلى من يؤيده أو يوافقه أو يعطف على اتجاهاته ، متحرراً من الضعف الإنسانى بكل صوره ، ومن الفضول الفارغ والاهتمامات العارضة، وأشكال التسويف وأسباب التلكؤ العاطفية . لكل ما يمكن أن يصرفه عن مطلبه قال « لا » . أما أنا فإذا كنت مثله وسيراً على دربه قد عرفت بعض الشك فهو فى المقام الأول شك فى نفسى . ولم يكن يبدو أن ڤاليرى يشعر بما له من سيطرة . وقد خضعت صداقتى لسيطرته — بعد قليل من المعارضة — لكن لم تلبث المقاومة الضئيلة التى أبديتها أن تراجعت مهزومة . غير أنه كان هناك شىء واضح لم يخامرنى فيه الشك يوماً : أنه دائماً على صواب . كانت سخريته تؤلمنى أحياناً ، فى بعض المواضع على الأقل ، لكنى كنت أعرف أن من حقه أن يسخر : ذلك حق كسبه بكفاح شاق . لم تكن مطرقته القاسية المدمرة تدع شيئاً فى سلام . ولم أكن أقدر فى تلك الأيام على رد سخرياته بمثلها ، كما فعلت قبل اندلاع الحرب بقليل ، فى اجتماع « للجنة الإذاعة » كان من حظى فيه أن أجلس بجانبه إلى المائدة الخضراء . فى ذلك الاجتماع جر الحديث عن إحدى الإذاعات إلى ذكر اسم هوميروس فقال ڤاليرى على وهمس « هل قرأت فى حياتك شيئاً أدعى إلى الملل من الإلياذة ؟ » فأجبته « نعم ، أغنية رولان »[1] . (ولو أردت أن أجعل الرد أقسى لقلت «الجنية الصغيرة») .

لم يكن ذلك لأنى مع مرور الزمن لم أعد آخذه مأخذ الجد كما كنت

---

(١) هى الملحمة الوطنية الفرنسية . ليس لها مؤلف معروف . تروى مع كثير من الخيال قصة القضاء على مؤخرة جيش شرلمان (ورولان من فرسانها) أثناء عبورها جبال البرانس بعد اشتراكها فى بعض المعارك التى انتصرت فيها فى الأندلس . فقد أحدق العرب بتلك الفرقة فى أحد مضايق الجبال وقضوا عليها . وأبلى رولان فى المعركة ، مدفوعاً بمشاعر الولاء لشرلمان والحماسة الدينية — المترجم .

أفعل من قبل (كدت أقول « بل على العكس ») لكنى أصبحت من جانبى أكثر ثقة بالنفس . فى الأيام الأولى التى ترجع إليها ذكرياتى عن پول ڤاليرى ، كنت أخرج من محادثاتنا عادة مضطرب العقل والقلب . تقول مدام تست عن زوجها « إنه يحطم النفس بكلمة واحدة ، أشعر بعدها أنى كالإناء المكسور ، يلقى به صانع الفخار بين كومة محاولاته الفاشلة » . أجل ، وكان ذلك شعورى أيضاً . وهى تضيف « إنه قاس كالملاك » ثم تقول « إن وجوده يثير الشك بالنسبة لوجود أى إنسان سواه » . ولا بد أن إعجابى به كان بالغاً حتى لا تصاب صداقتنا بجرح بالغ . لم يكن شىء مما أعيش من أجله له قيمة فى نظره ، ولم أكن أستطيع أن أصدق أنه يهتم أدنى اهتمام بشىء مما كتبت أو مما أريد أن أكتب . ولو خطر لى أن ذلك مصدره عيب فيه لاعتبرت ذلك غروراً وادعاء من جانبى . لكنه استطاع أن يكشف لى عن وده بحصافة تكاد تبلغ حد الرقة ، فمس شغاف قلبى بما لم تكن تبلغه أية عواطف صريحة . فلم يكن هناك ما يرضى غرورى أو يعز نفسى مثل اطمئنانه إلى ذوق الأدبى ، عندما كان يدعونى إليه ليشاورنى فى قصيدة فرغ لتوه من إعدادها . لم يكن هناك ما يمكن أن يكشف لى بشكل أفضل عن الأهمية التى يعلقها على حكمى . ولا شك فى أنه كان يكره مكاشفات القلب للقلب ولما كان يعتبر الاعترافات شكلا مقززاً من أشكال الميل لكشف العورة ، فهو لم يكن يحب ما أحب وما أعتبر من واجبى كتابته ، لكنه كان يرى أنى أعرف كيف أكتب ، وكان ذلك يكفينى منه (١) .

تملكتنى الدهشة يوماً إذ وجدته يثنى علىّ على غير انتظار من أجل مقالة أعترف بأنى لم أعلق عليها أهمية تذكر . كانت « محاورة مع ألمانى » كتبتها فى أعقاب الحرب الأولى .

(١) ليس حديثى هنا عن ڤاليرى فى أيامه الأولى ، بل عما صار إليه ، عما دفع نفسه إلى بلوغه — المؤلف

قلت محتجاً : لكنها مجرد ريبورتاج .

مضى يقول : لا يهم ! إنها رائعة .

وأظن هذا كان ثناؤه الوحيد علىّ ، فيما أذكر على الأقل . وأرجو أن تكون الصورة التى حاولت أن أرسمها له هنا ، مما كان يمكن أن ينال رضاه !

* * *

ورغم أن معظم قصائد ڤاليرى تبدو لنا رائعة ، فلست واثقاً من أنى لا أفضله عندما يكتب نثراً . وفى اعتقادى أن كثيراً من الصفحات التى سطرها سوف تبقى بين أكمل ما كتب فى جميع اللغات . ولأضف أيضاً أنى لا أعرف غير القليل من الكتاب الفرنسيين ، إن كان هناك أحد حقاً (فى ألمانيا هناك جوتة) يجيدون مثله كتابة الشعر والنثر على السواء . لكن نثره بلا جدال هو الذى أتوقع له أعظم الأثر . فليس يعنينى فى كثير أن نفراً من الكتاب أدخل على الشعر تعديلات فى النظرية والتطبيق حتى يتمكن من السير على آثار ڤاليرى ، أو أن عدداً من الأيدى المبتدئة لقيت التشجيع على نظم الشعر محاكاة له . لقد كنا بلا شك فى حاجة إلى هذا التحويل للدقة ضد تيار التساهل الزائد ، لكن الأثر الأكبر لڤاليرى كان على مستوى آخر تماماً ، ولم يكن سافراً ومباشراً إلى هذه الدرجة . إن هذا الساخر القاسى على الأرباب يبدو لى قبل كل شىء من أكبر دعاة التحرير(١) . لم يفعل أحد — ولا ڤولتير نفسه — ما فعله من أجل تحريرنا ، من أجل فطامنا عن العقائد والعبادات والتعصبات . وفى اللحظة التى تبدو فيها فرنسا الطعينة ، التى تنزف الدماء

(١) يعبر أندريه جيد هنا عن نزعته الالحادية الواضحة : لقد تميز تفكير جيد دائماً بالقلق والتحول : ويرى كثير من النقاد الفرنسيين إن نزعته الالحادية كانت نوعاً من رد الفعل لتربيته البروتستانتية المتزمتة فى مطلع حياته . وهو لا يفتأ يناقش فى كتاباته العلاقة بين فرد الإنسان والخضوع لسلطان الدين — المترجم

من جراحها ، مهيأة للإسراع للاحتماء بجانب الدين تبحث لديه عن العزاء والخلاص (كما فعلت فى أخريات حكم لويس الرابع عشر على أثر الهزائم العسكرية التى منيت بها ، وحين أدى التعصب السائد بالتعاون مع التعصب الشخصى إلى دفع راسين إلى التزام الصمت)(١) ، فى هذا الوقت يصبح لتعاليم ڤاليرى الزاخرة بالرجولة أهمية خاصة . وكذلك كان المثال الذى ضربه فى المقاومة ، وخاصة إذا قورن بالخضوع الذليل من جانب الآخرين . لقد قال « لا » بعناد . ووقف شاهداً حياً على العقل الذى لم ينحن ولم ينهزم .

كان يقول لى : « كيف يحدث أن يخلد الناس إلى الراحة بهذه السرعة ؟ لماذا ترضى نفوسهم بمثل هذا القدر الضئيل ؟ »

نشرت لأول مرة فى مجلة L' Arche عدد ١٠ أكتوبر سنة ١٩٤٥ ، وأعيد طبعها فى مجموعة New Writing and Daylight .
الجزء السابع ، طبعة جون ليهمن بلندن فى ١٩٤٦ . ترجمتها إلى الإنجليزية دوروثى بوسى .

---

(١) يشير جيد هنا إلى الفترة بين ١٦٧٧ ، ١٦٨٩ التى لم يكتب راسين خلالها شيئاً مكتفياً بوظيفته فى القصر الملكى ، وذلك على أثر النزاع الذى قام بينه وبين موليير ، وعلى أثر اشتباكه العنيف مع بيير نيكول مؤيداً دعاريه دىسان سورلان فى هجومه على اليئسنية ، وعلى أثر خلافه النهائى مع مؤسسة « البور رويال » التى كانت مركز العداء للجزويت .
المترجم

مارسيل بروست

«بحثاً عن الزمن المفقود»

أنشر الآن جزءاً واحداً (هو «من ناحية آل سوان» Du Côté de chez Swann) من رواية ستحمل عند اكتمالها عنوان «بحثاً عن الزمن المفقود»(١). وكنت أفضل أن أنشر الرواية كاملة دفعة واحدة. لكن

---

(١) تدور الرواية على لسان المتكلم واسمه مارسيل (وهو شديد الشبه ببروست نفسه وإن كانت الرواية ليست سيرة ذاتية) ، وهى تدور فى مستويات عدة فى وقت واحد ، ويؤدى مارسيل دوره كراوية بطريقة مزدوجة : فهو مارسيل الذى نتابع حياته منذ بدايتها ونرى التقاءها واحتكاكها بحياة الآخرين ، وهو بهذا الاعتبار يستقبل الأحداث بترتيب وقوعها ، دون أن يستشرف مغزاها فيما يقبل من أيام . لكنه فى نفس الوقت هو مارسيل الراوية الذى بلغ منتصف العمر والذى يدرك ويفهم جيدا نفس تلك المشاعر وما كان لها من أثر عليه وعلى الآخرين . «أشعر فى أعماقى بأنى أكسب أرضاً جديدة من النسيان» ، وبذلك يسترد الزمن . ونحن لا نفهم هذا الموقف المزدوج من الزمن إلا عندما نصل إلى الجزء الأخير من الكتاب (Le temps retrouvé) . وذلك أيضا عندما يبدو للرواية الطويلة المعقدة هدف : فهى الإطار الذى يصل مارسيل من خلاله إلى إدراك أن دوره فى الحياة هو أن يكون كاتبا ومؤلفا .

تبدأ الرواية بالطفل مارسيل الذى اعتاد أن يغادر باريس مع والديه بانتظام لقضاء الأجازة فى المدينة الريفية الصغيرة «كومبراى» ، وهناك كان يتمشى كل يوم فى اتجاه من اثنين : إما إلى ناحية «آل سوان» وإما إلى ناحية «آل جرمانت» ولهذين الطريقين معنى رمزى فى حياته بطولها ، فالأول يمثل حياة الطبقة الوسطى الغنية المثقفة التى ينتمى إليها ، والثانى يمثل الطبقة الارستوقراطية التى كانت تزدرى البورجوازية ولكنها اضطرت آخر الأمر إلى الخضوع لها . وصاحبنا رقيق حساس يكثر من أحلام اليقظة ، ونحن نتابعه فى اهتماماته التى تزداد ، ودائرته الاجتماعية التى تتسع ، وندرس معه المجتمع الباريسى فى أواخر القرن ١٩ وأوائل القرن ٢٠ . وهو يحب فى صباه جيلبرت سوان . ثم يتصور أنه وقع فى غرام دوقة جرمانت . ثم نرى فى حياته حباً ثالثاً ، هو حب البرتين سيمونيه الذى يدوم بضع سنوات ثم ينتهى إلى الفشل =

ليس هناك اليوم من ينشر كتباً من عدة مجلدات . ولذا فإنى أُشبه إنساناً لديه سجادة أكبر من أن تتسع لها حوائط بيته ، فاضطر إلى أن يُقطعها أجزاء .

إن الكتاب الشبان اليوم — الذين ألتقى معهم فى الكثير من آرائهم — يُغدقون ثناءهم على الروايات ذات الحركة المركزة والشخصيات القليلة . وليس هذا رأيى فى الرواية ولا هو أسلوبى فى الكتابة . إذ الفارق بين رأيى ورأيهم أشبه بالفارق بين الهندسة المسطحة والهندسة الفراغية . فليس مجال الرواية فى رأيى هو السيكولوجية المسطحة وحدها ، بل ينبغى أيضاً أن يكون مجالها السيكولوجيه خلال الزمن . وقد حاولت أن أعزل هذا العنصر غير المرئى : الزمن ، لكن كان لابد لذلك من أن تكون التجربة طويلة الأمد والمحاولة صابرة ومثابرة . وانى لأطمع مثلا فى أن يستشف القارىء من وقوع حادث اجتماعى عابر ، مثل زواج شخصين كانا فى أول الأمر متباعدين ، أن يستشف من ذلك أن فترة كافية من الزمن قد مرت ، وبذلك يكتسب هذا الحدث العابر طابع الجمال الذى يُميز أسقف بعض البيوت فى فرساى ، الاسقف ذات اللون الرصاصى والتى يغلفها الزمن بغلالة من الزمرد .

ومن ناحية أخرى فان الصور المختلفة التى تبدو بها الشخصية الواحدة فى نظر غيرها من الناس — وهى فى ذلك أشبه بالمدينة التى نتطلع إليها من نافذة قطار ، فنرى طرقاتها المتعرجة وهى تنساب الى اليمين حينا وإلى اليسار حينا آخر — هذه الصور تحمل إلينا ، باختلافها وحده ، الإحساس بمرور الزمن إذ أننا نكتشف ، مع مرور الزمن ، أن هذه الشخصية تختلف عما كنا نعرفه عنها ، وعما كنا نتوقعه منها . وذلك أمرٌ كثيراً ما يحدث فى الحياة الواقعة .

= والنسيان . ونحن نتابعه حتى يصل إلى الكهولة ، ونتابع أفكاره وخواطره التى تدور حول مختلف الموضوعات : من الحب الى الغيرة إلى الرسم إلى الأدب إلى الموسيقى إلى العمارة إلى المجتمع إلى الطبقات الاجتماعية . ونرى مع شخصياته التى تبلغ المائتين ، كيف تؤثر الأحداث العارضة فى حياة الناس ، وقد تغير مجراها تغييراً تاماً المترجم .

إن الشخصية الواحدة لاتعود إلى الظهور فى خلال الرواية فى أدوار مختلفة فحسب — كما يحدث فى بعض مجموعات بلزاك — بل إننا نجد أن الشخصية الواحدة كثيراً ما تحمل فى أطوائها بذوراً مختفية وغائرة ، وغير واعية فى أغلب الأحيان .

وقد يكون كتابى من هذه الناحية شبيها «بروايات اللاوعى» . بل إنى لم أكن لأتردد فى وصفه بأنه « رواية برجسونية » لو كنت أعتقد أن هذا هو الوصف المطابق له ، فلا شك فى أن الأدب يميل فى كل عصر إلى الارتباط بالفلسفة السائدة فى عصره . غير أن هذا الوصف لن يكون دقيقاً ، لأن كتابى إنما تسيطر عليه فكرة التمييز بين الذاكرة اللا إرادية والتذكر الإرادى ، وهو تمييز بعيد عن فلسفة برجسون ، بل الأصح أن نقول إنه مناقض لها(١) .

فالتذكر الإرادى عندى ، وهو فى المقام الأول تذكر يمارسه العقل والبصر ، لا يمدنا إلا بأشباح زائفة من الماضى . فى حين أن أريجاً أو شذا يصل إلينا فى ظروف تختلف تماماً عن الظروف التى صادفناه فيها أول مرة ، يمكن أن يوقظ الماضى فى نفوسنا على الرغم منا ، وعند ذلك ندرك كم يختلف هذا الماضى عما كنا نتخيله ، وندرك أن تذكرنا الإرادى يرسم لوحاته كأنه رسام عاجز ، بألوان ليس فيها شىء

---

(١) يقول برجسون إن كلمة «الذاكرة» تُستخدم بمعنيين مختلفين : فهناك الذاكرة المستندة إلى المادة ، عندما نقول مثلا إننا نتذكر عزف البيانو أو نتذكر أبيات شعر حفظناها عن ظهر قلب ، وهذا التذكر يعتمد على المخ . وهناك من ناحية أخرى الذاكرة الخالصة أو الذاكرة الحقة . وهى إدراك التجارب الماضية ، وهى لاتعتمد على المخ فهى وظيفة نفسية لا فسيولجية والمخ إزاءها هو العضو المختص «بالمحافظة على الحياة» ، ووظيفته أن يحجب عن الوعى الجانب الأكبر من الماضى ولا يسمح بأن يمر منه غير ذلك القدر الضئيل الذى تستدعيه المطالب العملية للحظة معينة . المترجم

من الصدق . وسوف نرى فى هذا الجزء الأول ، الشخصية التى تدور الرواية على لسانها ، الشخصية التى تقول « أنا » (ومن منا ليس أنا ؟) وقد تذكر صاحبها فجأة سنوات وحدائق وأشخاصاً كان قد عفى عليهم النسيان ، وهو يذكرهم جميعاً عندما يتناول رشفة من الشاى ومعها قطعة من كعكة صغيرة تعرف باسم المادلين . وهو بطبيعة الحال يذكر كل تلك الأشياء لكن بغير لونها ، وبغير سحرها . إنه يراها وكأنه بإزاء تلك اللعبة اليابانية التى تستخدم أوراقاً صغيرة ، ما أن توضع فى إناء به ماء حتى تتمدد وتلف وتدور وتتشكل منها زهور أو أشخاص . فهكذا أيضاً خرجت جميع أزهار حديقته وكل زنابق إقليم الفيفون(١) وكافة أبناء القرية الطيبين بمساكنهم الصغيرة وكنيستهم ، ومدينة كومبراى بأسرها وبما يحيط بها ، كلها قد خرجت من كوب الشاى الذى يرشفه .

أقول إنى أعتقد أن الفنان ينبغى أن يستمد جوهر عمله من هذه الذاكرة اللا إرادية وحدها : أولا وبالتحديد لأنها لا إرادية ، فذكرياته هذه تشكل نفسها ، لا يجذبها شىء غير التشابه بينها وبين لحظة أخرى مماثلة ، فهذه الذكريات وحدها هى التى تحمل طابع الأصالة والصدق . وثانياً لأنها تعيد لنا الأشياء بالقدر اللازم وبمعيار دقيق يجمع بين الذاكرة والنسيان. ثم لأنها أخيراً ، إذ تجعلنا نمر مرة أخرى بنفس الإحساس فى أوضاع مغايرة تماماً ، تحرر هذا الإحساس من كل ما علق به بصورة طارئة ، وتعطينا جوهره غير المرتبط بزمن ، ذلك الجوهر الذى لا يفصح عنه غير جمال الأسلوب .

وإذا كنت قد سمحت لنفسى بالتدخل بهذا الشكل بين كتابى وقارئه ، فما ذلك إلا لأن كل عنصر فيه إنما أمدتنى به حساسيتى ، ولأن أبسط

(١) بالقرب من نواتييه — المترجم .

جزء فيه قد بصرت به أولا فى أعماق ، دون أن أفهمه . وقد وجدت مشقة كبيرة فى تحويل تلك العناصر إلى شىء مفهوم ، لأنها كانت غريبة عن دنيا العقل ، كأنها — ماذا أقول — كأنها خاطر موسيقى . وقد يبدو لكم هذا كله مجرد حذلقة ، لكنى أؤكد لكم على العكس أن هذه كلها حقائق . ان الشىء الذى لانحتاج إلى تفسيره لأنفسنا ، الشىء الذى نجده واضحا بذاته (كمفاهيم المنطق مثلا) ليس ملكاً لنا حقاً ، بل إننا لا يمكن أن نكون على ثقة بأنه هو الشىء الأصيل . وذلك كله إلى جانب أن الصدق والحذلقة يظهران فى الأسلوب على الفور .

فليس الأسلوب بأية حال زخرفة كما يعتقد البعض ، بل انه ليس أمراً متعلقاً بالتكنيك ، إنه — كاللون بالنسبة للرسام — خاصة من خصائص الرؤية . إنه العالم الخاص الذى يراه كل منا ، ولا يراه أحد سواه . إن المتعة التى يتيحها لنا الفنان ، أنه يجعلنا نرى عالماً إضافياً .

ألفت هذه المقالة من بعض العناصر التى أدلى بها مارسيل بروست فى حديث نشر بهذا العنوان فى جريدة « الطان » بباريس فى ١٣ نوفمبر سنة ١٩١٣ . ترجمها إلى الإنجليزية هاسكل بلوك .

مارسيل بروست (١)

حرفة الفنان

إن فكرة الفن الشعبي ، كفكرة الفن الوطني ، كانت تبدو لى دائماً فكرة سخيفة بل وقد تكون ضارة . فإذا كان المقصود هو جعل الفن فى متناول الشعب ، فإن ذلك يؤدى إلى التضحية بالشكل ، ذلك الشكل

---

(١) مارسيل بروست (١٨٧١ — ١٩٢٢) روائى ؛ ولد وعاش فى باريس . أبوه أستاذ بكلية الطب وأمه التى ارتبط بها أوثق ارتباط ، من أصل يهودى . أصيب بالربو منذ طفولته فلم يتمكن من القيام بعمل منتظم . فى ١٨٩٦ أخرج مجموعة من القصص القصيرة ؛ كما جمع فى ١٩١٤ مجموعة من المقالات التى سبق نشرها فى الفيجارو . ووجه بروست همه خلال بضع سنوات للحفلات والمقابلات والنشاط الاجتماعى ، وساعده على ذلك ظرفه وثروته. وفى أثناء هذه الفترة جمع المادة الأساسية لمجموعته الضخمة «بحثاً عن الزمن المفقود» . وكان بروست منذ سنيه الأولى مريضاً نفسياً . ولا شك فى أن مرضه بالربو زاد من تعقيده ؛ وزاد الأمر سوءاً شذوذه الجنسى ومحاولته لإخفائه — مما أدى به إلى تناول الموضوع بإفاضة فى روايته — وعند ما مات أبوه وأمه على التعاقب اعتكف فى حجرته اعتكافا يكاد يكون كاملا . فكان يقضى معظم وقته فى الفراش يكتب كالمحموم ، فى غرفة مبطنة بالفلين ليصد عنها الصوت ، ويغلق جميع النوافذ بإحكام ، ويملأ جو الحجرة بالمطهرات . وكان يخشى ألا يمتد به به العمر ليفرغ من كتابه الذى استمر يعمل فيه بصورة متصلة من ١٩١٠ حتى وفاته فى ١٩٢٢ ؛ وقد استكمله فى سبعة أقسام .

ويبدو هذا الكتاب الضخم لأول وهلة بغير خطة أو « عقدة » ،ويمتاز بالحرص الشديد على التفاصيل ، وبالإفاضة فى الوصف ، وحشد الحقائق والمقارنات التاريخية والفنية والجمل الطويلة التى يتخللها الكثير من الجمل الاعتراضية . ولا شك فى أن بروست متأثر بنظرية شوبنهور القائلة بأن العالم إنما هو «الفكرة» التى يكونها كل فرد عنه ، ومن ثم فنحن نعيش الحياة من خلال « الذاكرة » التى تربط الماضى — الذى لا يموت ، بل يكمن — بالحاضر ، مما يعطى « الزمن » معنى برجسونيا . ويوجه بروست اهتماما خاصا إلى الذاكرة اللاواعية أو « اللاإرادية » كما يسميها ، والتى يحركها حدث تافه عابر (كمذاق كعكة مثلا) ، مما يدفع إلى بذل جهد عقلى واع (الذاكرة الإرادية) لبعث أحاسيس وتجارب الماضى التى يحاول أن يفهم علاقتها بذاته الحاضرة . المترجم

« الملائم للطبقة المتعطلة » . وقد أتيح لى أن أختلط بما يسمى بالمجتمع الراقى لفترة تكفى لأن أعرف أن أفراده هم الأميون حقاً وليس عمال الكهرباء.
والواقع أن الفن الشعبي هو من ناحية الشكل أكثر ملاءمة لأعضاء « نادى الفروسية » منه لاتحاد نقابات العمال . أما من ناحية الموضوع فإن الناس العاديين لا تستهويهم الروايات الشعبية إلا بقدر ما تستهوى الأطفال الكتب المؤلفة خصيصاً لهم . إن المرء عند ما يقرأ يسعى إلى الخروج من بيئته المألوفة ، والعمال يهتمون بالأمراء بقدر ما يهتم الأمراء بالعمال ، وعند بداية الحرب أعلن موريس باريس أن الفنان (وكان يتحدث يومها عن تيقيان)(١) ينبغى أن يخدم قبل كل شيء مجد الوطن. لكنى أقول إنه لايستطيع أن يخدمه إلا بأن يكون فناناً ، أى بشرط ألا يفكر وهو يدرس قوانين الفن ويجرى تجاربه واكتشافاته — تلك التجارب التى لا تقل دقة عن التجارب العلمية — فى شيء آخر غير الحقيقة الماثلة أمامه — حتى ولا فى وطنه . وينبغى ألا نقلد « الثوريين » الذين دفعتهم روحهم « الوطنية » إلى السخرية بأعمال واطو ولاتور(٢) — إن لم يكن تحطيمها وإفسادها — رغم أن هذين المصورين عملا من أجل مجد فرنسا أكثر مما عمل جميع فنانى الثورة . وقد لا يكون التشريح هو المهنة التى يفضلها شخص رقيق القلب إذا ما توفرت له حرية الاختيار . ولم يكتب « كودر يللوس ديلاكلو » قصته « علاقات خطرة(٣) Liaisons Dagerouses » نتيجة لرقة قلبه — وقد كان من أرق الناس قلباً — كما أن فلوبير لم يقع

---

(١) رسام إيطالى : من البندقية : من فنانى عصر النهضة (١٤٨٥ — ١٥٥٧٦) المترجم

(٢) مصوران فرنسيان ظهرا فى أواخر عهد لويس الرابع عشر ولم يلقيا تقديراً فى عصرهما المترجم

(٣) كودر يللوس ديلاكلو (١٧٤٠ — ١٨٠٣) ضابط مدفعية وتمتاز روايته بأسلوب حاد جاف ، ووصف قوى لمغامرات رجل احترف إغراء فتيات الفئة العليا من المجتمع . والرواية مكتوبة فى شكل خطابات متبادلة بينه وبين مدام مرتى شريكته ، والتى تصل إلى مدى أبعد منه فى الفساد . وتنتهى الرواية بمقتل الرجل فى مبارزة ، وافتضاح أمر مدام مرتى ، ونبذها من المجتمع وإصابتها بالجدرى بحيث أصبحت تعيش حياة خير منها الموت — المترجم .

اختياره على موضوع « مدام بوفارى » أو « التربية العاطفية » (١) بسبب ميله إلى البرجوازية الصغيرة بل ولا إلى الكبيرة أيضاً . لقد قال البعض إن فن عصر السرعة لا بد أن يتسم بالإيجاز — وذلك أشبه بما تنبأ به الآخرون قبل نشوب الحرب من أنها لن تدوم طويلا . وبنفس هذا المنطق كان ينبغى للسكة الحديد أن تقضى على التأمل والشعر ، إذ لا جدوى من الشوق إلى أيام الانتقال بعربات البريد ، فالسيارة تؤدى مهمة تلك العربات كوسيلة للنقل ثم هى تحمل السواح أيضا إلى الكنائس المهجورة والأماكن الأثرية .

* * *

إن صورة تقدمها لنا الحياة ، يمكن أن تنقل إلينا مجموعة كبيرة من الأحاسيس المتتالية ، فغلاف كتاب قرأه الإنسان من قبل مثلا ، يحتفظ فى حروف عنوانه بأشعة القمر التى كانت تضىء الكون ذات مساء صيفى بعيد . ونكهة فنجان القهوة فى الصباح ، تنقل إلينا ذلك الأمل المبهم فى طقس صاف كذلك الطقس الذى كثيراً ما يبتسم لنا فى غبشة النهار ونحن نرتشف قهوتنا من فنجان من الصينى الأبيض المجعد كأنه اللبن المتخثر . إن ساعة من الزمن ليست مجرد ساعة ، إنها إناء مملوء بالعطر والأصوات والمشروعات والأجواء . وما نطلق عليه اسم الواقع إنما هو علاقة معينة بين هذه الأحاسيس وبين الذكريات التى تثيرها فى نفوسنا (وهى علاقة يفسدها العرض السينمائى المجرد الذى يزداد بعداً عن الحقيقة كلما زاد فى فى زعمه قرباً منها) ، وهى العلاقة الصادقة الوحيدة والتى ينبغى للكاتب أن يضع يده عليها حتى يستطيع أن يجمع عنصريها المتميزين فى عبارته بصورة نهائية . إن المرء يستطيع أن يورد قائمة لا تنتهى بالأشياء الموجودة فى المكان الذى يصفه ، لكن لن تبدأ الحقيقة فى الظهور إلا عند ما ينتقى الكاتب

(١) الروايتان تصوران حياة البرجوازية الصغيرة تصويراً دقيقاً وقد ترجمتا إلى العربية . المترجم

موضوعين متميزين ويحدد العلاقة بينهما — وهذه العلاقة فى عالم الفن تشبه تلك العلاقة المعروفة فى دنيا العلم : علاقة العلة بالمعلول — ثم يربط بينهما بتلك الحلقات اللازمة من الأسلوب الرفيع . أو لعله يفعل ما تفعله الطبيعة إذ تقارن بين الخواص المتشابهة بين إحساسين ، فيعمد الكاتب إلى إبراز الصفتين الأساسيتين فى موضوعه عن طريق ربطهما فى استعارة أو تشبيه ، وذلك حتى يبتعد بهما عن ارتباطاتها المؤقتة . . . فإذا نظرنا على هذا الضوء أفلا نجد أن الطبيعة نفسها هى بداية الفن ؟ الطبيعة التى كثيراً ما تجعلنا لا ندرك جمال شىء ما إلا بعد انقضاء وقت طويل ، وإلا من خلال شىء آخر . فنحن ندرك جمال انتصاف النهار فى كومبراى من خلال صوت الأجراس ، وجمال الصباح فى مونسيير من خلال صوت تجشؤ غلاية الماء فى دارنا . قد تكون العلاقة غير ذات أهمية ، وقد تكون الأشياء مألوفة ومبتذلة ، وقد يكون الأسلوب ركيكاً ، ولكن بغير تلك العلاقة لا يكون هناك شىء .

غير أنى وجدت بعد شىء من التفكير أن هناك ما هو أكثر من ذلك — فإذا كان الواقع مجرد إنتاج فرعى للوجود ، وهو واقع يوشك أن يكون متطابقاً بالنسبة لجميع الناس — لأننا عندما نقول : «طقس ردىء ، حرب ، موقف عربات ، مطعم باهر الضوء ، حديقة مزهرة » فإن كل إنسان يفهم ما نعنيه — لو كان هذا هو الواقع لكان فى فيلم سينمائى لهذه الأشياء الكفاية ، ولكان « الأسلوب » أو « الأدب » الذى يبتعد عن الفكرة البسيطة للأشياء مجرد أداة مصطنعة لإثارة الانتباه . لكن هل هذا هو الواقع حقاً ؟ لو أنى حاولت أن أحلل ما يجرى لنا فى اللحظة التى يُحدث فيها شىء ما تأثيراً خاصاً علينا (كما حدث مثلا فى ذلك اليوم الذى عبرت فيه الجسر الممتد فوق نهر فيڤون وتحت ظل سحابة على الماء دفعنى لأن أصيح «يا لله» وأنا أقفز مغتبطاً ، أو ذلك الانطباع الهادىء الذى شعرت به وأنا

أستمع إلى ملاحظة أبداها « برجوت »(١) ، ولم يكن ذلك الانطباع مثلاً أكثر من عبارة «هذا لطيف جداً» ، أو ماقاله «بلوخ»(٢) عندما ضايقه تصرف غير مهذب إذ صاح « ليس من المعقول أن يتصرف إنسان بهذا الشكل » أو ما أقوله وأنا أشعر بالزهو بعد استقبال وُدى لقيته فى دار آل جرمانت ، وزاد من أثره شىء من نشوة النبيذ ، فلم أتمالك أن أقول لنفسى بصوت شبه مسموع وأنا أغادر المكان «إنهم قوم ظرفاء ، ليت المرء يقضى حياته كلها معهم ») لو أنى حاولت ذلك لوجدت أن وصف هذه الانطباعات ، وكتابة هذا الموضوع القيم ، بل هذا الموضوع الصادق الوحيد ، لا يتطلب من الكاتب القدير أن يخترع شيئاً ، لأن ذلك كله موجود بالفعل فى شخص كل واحد منا ، وكل المطلوب هو ترجمته . فواجب الكاتب ومهمته هما واجب المترجم ومهمته .

ونحن نواجه حالات يستخدم فيها الإنسان عبارات غير دقيقة المعنى — كحالة الشخص الذى تُجرح كرامته مثلا — فى هذه الحالة يجرى داخل نفسه حديث منحرف ، يبتعد بشكل مضطرد عن الانطباع المركزى الأول . ونجد أن تصحيح هذا الحديث حتى يعود إلى مطابقة الخط المستقيم الذى كان لا بد أن ينشأ من ذلك الانطباع ، مهمة شاقة ، يقف دونها بعناد كل ما فى نفوسنا من ضعف وتراخ . وهناك حالات أخرى — كحالة الحب مثلا — تصبح فيها عملية التصحيح هذه بالغة المشقة ، بل عملية مؤلمة حقاً . فكل ما نُبديه من تجاهل مصطنع ، ومن سخط على التظاهر والزيف — وهو تظاهر وزيف نلجأ إليه نحن أنفسنا — أى باختصار كل تلك الأقوال التى قلناها وكررناها المرة بعد المرة كلما شعرنا بالتعاسة أو تعرضنا لعدم

---

(١) إحدى الشخصيات التى استخدمها بروست فى روايته « بحثا عن الزمن المفقود » وهو فى الرواية مؤلف مشهور ممن يعجب بهم مارسيل الشاب . — المترجم

(٢) شخصية أخرى من شخصيات الرواية ، وهو مثقف يهودى شاب ذكى ، سوقى ، يفتقر إلى الكياسة . — المترجم

الوفاء ، تلك العبارات التي لم نرددها على مسامع الفتاة التي نحبها وحدها ، بل ورددناها لأنفسنا أيضاً أثناء انتظارنا لها، بل لعلنا رددناها أيضاً بصوت عال فقطعنا صمت غرفة نومنا بعبارات مثل « لا . . إن هذا السلوك غير محتمل» ، أو « لقد وافقت على مقابلتك مرة أخرى ، لكنها ستكون المرة الأخيرة ، ولاأنكر أنذلك سيكون مصدراً لحزني وتعاستي» — كل محاولة من جانبنا لإعادة هذا كله إلى حدوده الأصلية ، إلى الانفعال الأول الذي بدأنا به ثم انتقلت خواطرنا منه إلى هذا المدى ، إنما تعني القضاء على أشياء نتعلق بها بكل قوتنا ، الأشياء التي تتألف منها أحاديثنا المحمومة ونحن نواجه أنفسنا مباشرة ، ونحن نغرق في مشروعات نضعها للمستقبل مثل كتابة خطابات وغير ذلك من خطوات .

* * *

بل ان المتعة الفنية التي نسعى إليها من أجل ما تحدثه فينا من أثر ، سرعان ما نجد أننا نستبعد أثرها ذاك باعتباره شيئاً لا يمكن التعبير عنه ، ونركز اهتمامنا على تلك الأوجه التي تتيح لنا المتعة دون تحليل دقيق للأحاسيس ، ونتصور أننا ننقل تلك الأحاسيس إلى الآخرين ممن يشاركوننا في المزاج ، وممن نستطيع أن نتحادث معهم ، لأن حديثنا سيدور حول أشياء يرونها بنفس الشكل الذي نراها به ، وذلك بعد استبعاد الجذر الشخصي لانطباعنا الخاص . وحتى في الأوقات التي نرقب فيها الطبيعة بغير انفعال ، أو نرقب المجتمع ، أو الحب ، أو حتى الفن . . . فما دام لكل انطباع جانبان : أحدهما متمثل في الشيء ذاته ، والآخر ممتد داخل نفوسنا ولذا لا يمكن أن يعرفه أحد غيرنا ، فإننا نسارع إلى إهمال هذا الأخير ، أي ذلك الجزء الذي كان ينبغي أن نركز عليه اهتمامنا ، ولا نوجه عنايتنا إلا إلى الجزء الآخر الموجود خارجنا ، وبالتالي لا يمكن دراسته دراسة

عميقة ، ومن ثم فهو لا يتطلب منا أبداً جهداً مرهقاً . إن الأثر الضئيل الذى تتركه فى وعينا جملة موسيقية أو مرأى كنيسة ، أثر لا يكاد يذكر. لكننا نستمع إلى السيمفونية تعزف المرة بعد المرة أو نعاود النظر إلى الكنيسة تكراراً ، حتى يمكننا عن طريق هذا الهروب من حياتنا الخاصة التى لا نجد الشجاعة لمواجهتها — ويسمون ذلك « اطلاعا » — يمكننا أن نصل إلى التعرف على تلك السيمفونية أو الكنيسة تعرفاً جيداً ، كما يعرفها خير محبى الموسيقى أو الآثار . وكم من الناس يقفون عند هذا الحد ولا يستخلصون شيئاً من انطباعاتهم ، بل إنهم يمضون إلى قبورهم دون أن يشبعوا هواياتهم ، ودون أن يقوموا بعمل نافع . إننا يمكن أن نسميهم عوانس الفن . إنهم يعانون من ندم كندم العذارى والكسالى ، ندم لا يقضى عليه غير العمل المثمر . إنهم لا يوجهون هممهم إلى الأعماق الحقيقة للفن ، وذلك لأنهم لا يبذلون جهدهم للوصول إلى أعماق حالتهم العاطفية ، ومن هنا فإنها تتشتت فى شكل تعبير خارجى ، وتتخذ شكل الحماسة والانفعال فى ابداء ملاحظاتهم . فهم يتصورون أنهم يؤدون عملا عظيماً عندما يصيحون بعد انتهاء عمل يحبونه بصوت عال « برافو ! برافو ! » لكن هذه المظاهرات لا تقودهم إلى إلقاء الضوء على طبيعة الفن الذى يحبونه ، فهم لا يعرفون حقيقته ، ونجد حماستهم المكبوتة هذه تنطلق حتى فى أهدأ مناقشاتهم ، فتدفعهم إلى استخدام الإشارات التمثيلية وحركات الوجه وهز الرأس عندما يتحدثون عن الفن « لقد حضرت كونشرتو عُزفت فيه موسيقى أعترف بأنها لم تهزنى ، ولكن عند ما بدأ عزف الكوارتت ، كان ذلك شيئاً آخر ! » (وعند ذلك يبدو على وجه هاوى الموسيقى تعبير من القلق والنشوة كأنه يقول لنفسه « إنى أرى نجوماً فى السماء ، وأشم رائحة شىء يحترق ، لا بد أن هناك ناراً فى مكان ما ! ») « ويالله ! أى فرق هائل ؟ كانت شيئاً مثيراً . إن تأليفها غير جيد لكنها كانت مذهلة ، كانت شيئاً لا يستطيع الشخص العادى أن يفهم مغزاه » . ورغم ما فى موقف عشاق الفن هؤلاء من سخف ، فلا

يجوز أن يكون موقفنا منهم هو السخرية فحسب ، فانما هم المحاولات الأولى للطبيعة فى عملية خلق الفنان . هم كائنات ليس لها شكل ولا حيوية ، كأنهم الحيوانات الأولى التى سبقت الأجناس الحالية ، والتى لم توجدها الطبيعة لتعيش . إن هؤلاء الكسالى ضعاف الإرادة جديرون بأن يثيروا عطفنا كما تثيره تلك الاختراعات الأولى التى لم تتمكن من الابتعاد عن الأرض ، لكن تجسدت فيها على أية حال الرغبة فى الطيران وإن لم تتوفر فيها الوسيلة إليه ، تلك الوسيلة التى بقيت حتى ذلك الحين مجهولة تنتظر من يكشف عنها . إن ذلك الهاوى يضيف وهو يضع ذراعه فى ذراعك « دعنى أقل لك ياصديقى إن هذه هى المرة الثامنة التى أسمع فيها هذه القطعة ، وأعدك بأنها لن تكون الأخيرة » . والواقع أنهم إذ لا يستطيعون أن يتمثلوا الجانب المغذى حقاً فى الفن ، يعانون من حاجة دائمة إلى المتعة الفنية ، من جوع قاتل لا يشبع . ولذا يحضرون العمل الواحد مرات عدة ، ويصفقون له تصفيقاً طويلا فى كل مرة ، معتقدين أنهم بحضورهم يؤدون واجباً ، ويقومون بعمل له شىء من القداسة . إنهم ينظرون إليه كما ينظر غيرهم إلى حضور اجتماع لمجلس الإدارة أو السير فى جنازة . ولكن تظهر فى ميدان الأدب أو التصوير أو الموسيقى أعمال ذات طابع مختلف ، بل قد تكون ذات طابع مناقض لما ألفوه . فالقدرة على تقديم أفكار جديدة ، كانت دائماً أوسعُ انتشاراً من القدرة الحقيقية على التذوق ، وذلك حتى بين منتجى الفن أنفسهم . ويزداد هذا الاتجاه بوضوح مع ازدياد عدد المجلات والصحف الأدبية ، وبالتالى مع ازدياد عدد الناس الذين يتصورون أن العناية الإلهية تريد لهم أن يكونوا كتاباً وفنانين . وقد جاء وقت لم تكن العناصر الممتازة من شبابنا ، العناصر الذكية والخالية من الأنانية ، تعنى فيه إلا بالأعمال ذات المغزى الأخلاقى أو الاجتماعى بل والدينى . وكانت هذه العناصر تعتقد أن ذلك المغزى هو المعيار الذى يحدد قيمة العمل ، فوقعت بذلك فى نفس الخطأ الذى وقع فيه

دافيد(١) وشيناڤار(٢) وبرونتيير(٣) وغيرهم . إن هذه العناصر تفضل على برجوت ، الذى تتطلب أبسط عباراته كثيراً من التأمل العميق ، كتّاباً يبدون أكثر عمقاً لا لشىء إلا لأنهم لا يجيدون الكتابة مثله . ويقول أصحاب الأفكار الديموقراطية منهم « إن طريقته المعقدة فى الكتابة لا تلائم غير أبناء الطبقة الراقية » وبذلك يوجهون إلى أبناء هذه الطبقة ثناء هم به غير جديرين . لكن ما إن يبدأ عقلنا الواعى فى محاولة لإصدار حكم على منتجات الفن ، حتى لا يعود هناك شىء ثابت أو مؤكد ، إذ يستطيع المرء أن يثبت كل ما يشاء . فى حين أن الجوهر الحقيق للعبقرية هو الموهبة أو الملكة ، وهى الموهبة التى ينبغى البحث عنها قبل كل ماعداها وراء أشكال الفكر والأسلوب الشائعة ، فإن النقاد لا يصدرون حكمهم على الكاتب إلا بناء على هذه الصفات الأخيرة . إنهم يخلعون رداء النبوة على كتاب ليست لديهم رسالة جديدة يؤدونها ، لا لشىء إلا للهجة القاطعة التى يتحدثون بها ، أو للسخرية المتعالية التى يوجهونها إلى المدرسة السابقة عليهم . وقد تكرر هذا الخطأ من جانب النقاد إلى حد يدفع الكتاب إلى تفضيل أن يكون الحكم عليهم من جانب الجمهور الواسع (إذا لم يكن هذا الجمهور عاجزاً حتى عن فهم مايحاوله الفنان من جهد غير مألوف للجمهور).

---

(١) جاك لويس دافيد (١٧٤٨ — ١٨٢٥) رسام فرنسى شهير ، اشترك فى الثورة اشتراكا إيجابيا ، وكان عضوا بالجمعية الوطنية ورئيسا لها لفترة من الزمن . سيطرت آراؤه على الفن الفرنسى فى عصره ، وكان يدعو للعودة إلى المقاييس الكلاسيكية المتزمتة فى الشكل — المترجم

(٢) جورج شيناڤار (١٨٨٤ - ١٩٢٩) شاعر ، أحد أفراد مجموعة أدبية كانت تلتف حول جول رومان ، فكرتها الرئيسية أن المشاعر الجماعية لا يمكن أن تتركز فى نموذج فردى ولذا فمهمة الشاعر أن يكشف عن جانب التشتت فى النفس البشرية ، وكيف أن شخصية الفرد تندمج فى نفس أكبر هى نفس الجماعة التى ينتمى إليها ، التى قد تكون الكنيسة أو المصنع أو المدينة المترجم

(٣) فردينان برونتيير (١٨٤٩ — ١٩٠٦) ناقد فرنسى ، هاجم كثيرا من الاتجاهات التى ظهرت فى الأدب فى القرن التاسع عشر ، خاصة دعوة الفن للفن والطبيعية ، وأكد أهمية الجانب الأخلاقى فى الفن . المترجم

وذلك لأن عبقرية الكاتب العظيم — وهى فى آخر الأمر لا تعدو أن تكون غريزة يستجيب لها استجابة دينية (بينما يفرض الصمت على كل شىء آخر) — ترتبط بالحياة الغريزية للشعب ارتباطاً أوثق من تلك العبارات السطحية والمعايير المهزوزة التى يستخدمها النقاد المعترف بهم . إن معركة الكلمات التى تدور بينهم تتكرر مرة كل عشر سنوات، وذلك لأن المنظار الذى ينظرون به لا يضم بعض الفئات الاجتماعية فحسب ، بل يضم أيضاً الأفكار الاجتماعية والسياسية والدينية التى تنتشر مؤقتاً : عن طريق الانكسار ، بين الجماهير الغفيرة . لكنها رغم ذلك لا تعيش طويلا ، شأنها فى ذلك شأن جميع الأفكار التى لا تنجح طرافتها فى تضليل أحد غير تلك العقول التى لا تتشدد فى طلب الأدلة والبراهين . ولهذا نشأت الأحزاب والمدارس واحدة فى إثر الأخرى ، جاذبة إليها دائماً نفس العقول ، أناساً لا يتمتعون إلا بذكاء نسبى ، ويميلون دائماً إلى التحمس لفرقة من الفرق ، وهى الحماسة التى تتجنبها العقول الناقدة ، المتشددة دائماً فى طلب الدليل . ومن سوء الحظ أن الفريق الأول ، لمجرد كونه أقل ذكاء ، يسعى إلى استكمال شخصيته باللجوء إلى العمل والنشاط ، ولذا نجد أفراده أكثر حركة من ذوى العقول الأرقى ، فيجذبون إليهم الجمهور ، وينشئون حولهم سمعة مبالغاً فيها للبعض ، وكراهية بلا سبب للبعض الآخر ، بل وقد يثيرون الحروب الأهلية والخارجية ، وهى حروب يمكن تجنبها بقليل من النقد الذاتى على غير الطريقة الملكية .

أما المتعة التى يجدها عقل متزن وقلب حى فى فكرة جميلة لأحد أساتذة الفن ، فأمر لا شك فيه . لكن هذه المتعة لا يقدر عليها إلا القليلون (وكم يبلغون فى كل عشرين عاماً ؟) ومع ذلك فإنها تجعلهم فى وضع لا يزيدون فيه على أن يكونوا على وعى كامل بفكرة شخص آخر . فعندما يكون رجل ما قد فعل كل ما يستطيع ليكسب حب امرأة لا يمكن إلا أن تجلب عليه الشقاء ، ولم

يتمكن رغم الجهود المتكررة التي دامت سنوات طويلة حتى من الحصول على موعد معها ، وبدلا من أن يحاول وصف عذابه والخطر الذى أفلت منه ، نجده يقرأ هذه « الفكرة » عند لا برويير (١) ويعيد قراءتها ، ويعلق على هوامشها « بمليون كلمة » وبأعز الذكريات عن حياته الخاصة ، فيقول مثلا : « إن الرجال يسعون إلى الحب ولا يعرفون غالباً كيف ينجحون فيه ، إنهم يسعون إلى الهزيمة لكنهم لا يستطيعون الوصول إليها ، فيضطرون — إذا جاز هذا التعبير — إلى البقاء أحراراً » . وسواء أكانت هذه هي الصيغة التي يريد صاحب هذه : « الفكرة » أن يقدمها أم لا (وفي هذه الحالة ينبغي أن يقول : « يسعون إلى الحصول على الحب » بدلا من « يسعون إلى الحب » وبذلك تصبح العبارة ألطف) فإن الأمر المؤكد أنه ، وهو الانسان الحساس ، يبعث فيها الحياة ، ويُترعها بالمغزى ، ولا يملك أن يرددها دون أن يشعر بالسرور الغامر عندما يُدرك صدقها وجمالها ، ومع ذلك فإنه لايكاد يكون قد أضاف إليها شيئاً ، ونحن لا نجد أمامنا غير « فكرة » لا برويير نفسها(٢) .

* * *

كيف يمكن أن يكون للواقعية التسجيلية أدنى قيمة ، مادام الواقع يختفي تحت التفاصيل الدقيقة التي تسجلها الروعة المتمثلة في الهدير البعيد لطائرة ، أو في أبراج كنيسة سانت هيلير ، أو في الماضي المستكن في شذا قطعة من كعك المادلين ، وهلم جرا . وهي أشياء ليس لها معنى مالم يستخرج المرء معناها بنفسه . إن هذه السلسلة من الانطباعات غير الدقيقة ،

---

(١) جان دولا برويير (١٦٤٥ — ٩٦) اشتهر بكتاب
Caractères ou les Mœurs de ce siècle
يكشف فيه عن أسلوب حاد ساخر ونظرة نافذة ، ويهاجم فيه غرور الرجال وتفاهة النساء في الفئات العليا للمجتمع الفرنسي — المترجم

(٢) يلاحظ القارىء أن هذه الفقرة كلها تكاد أن تكون جملة واحدة طويلة زاخرة بالاستطرادات والجمل الاعتراضية ، كما ألف بروست أن يفعل — المترجم

والتى لم يعد فيها شيء من تجربتنا الواقعية ، هذه السلسلة التى اختزنت ببطء وبالتدريج فى ذاكرتنا ، هى التى تشكل أفكارنا وحياتنا وواقعنا . أما ما يسمى « الفن المستمد من الحياة » فلن يزيد على ترديد تلك الأكذوبة ، لن يزيد على أن يكون فناً ساذجاً وفقيراً كالحياة نفسها ، لا جمال فيه ، مجرد تكرار لما تقع عليه أعيننا وما تلاحظه عقولنا ، ممل وعقيم إلى حد يجعل الإنسان يحتار فى إدراك كيف يجد الفنان الذى يكرس حياته له تلك الشرارة التى تبعث الغبطة والنشاط والتى يمكن أن تحفزه إلى العمل وتمكنه من السير به إلى الأمام . إن جلال الفن الحق ، الفن الذى كان يمكن للمركيز دى نوربوا(١) أن يصفه بأنه « متعة للمتذوقين » ، إنما يكمن فى إعادة اكتشاف الواقع والسيطرة عليه مرة أخرى ووضعه أمام أعيننا ، هذا الواقع الذى نعيش بعيداً عنه ، والذى تزداد عزلتنا عنه كلما زادت المعرفة الشكلية التى نجعلها بديلا له كثافة وصلابة — ذلك الواقع الذى يمكن أن نموت دون إدراكه أبداً ، وهو مع ذلك حياتنا ذاتها . إن الحياة كما هى فى الواقع ، الحياة عندما نفهمها آخر الأمر — أى الحياة الوحيدة التى نعيشها حقاً — إنما هى الأدب ، تلك الحياة التى نجدها بمعنى من المعانى فى كل لحظة لدى كل إنسان ، كما نجدها فى الفنان . لكن الناس لا يرونها لأنهم لا يحاولون تسليط الضوء عليها ، إذ نجد ماضيهم مثقلا بعدد لا يحصى من الصور الفوتوغرافية السلبية التى تبقى بلا أثر ، لأن العقل لم يتول « تحميضها » . وعلينا أن نرى حياتنا مرة أخرى — وكذلك حياة الآخرين — لأن الأسلوب هو بالنسبة للكاتب ، وبالنسبة للرسام ، ليس مسألة تكنيك وإنما هو مسألة رؤية . إنها الرؤية — التى يستحيل حدوثها بالوسائل المباشرة والواعية — للفروق الكيفية بين الأشكال

---

(١) من شخصيات رواية « بحثاً عن الزمن المفقود » ، دوبلوماسى من المدرسة القديمة ، يتكلم فى كل موضوع ، دون أن يلتزم أبداً برأى . المترجم

التى يتبدى لنا العالم بها . تلك الفروق التى كان يمكن ، لولا الفن ، أن تبقى سراً أبدياً بالنسبة لكل منا . فعن طريق الفن وحده نستطيع أن نخرج من إطار ذواتنا ، ونعرف رأى غيرنا فى هذا الكون ، وهو رأى غير رأينا ونعرف الأفكار المختلفة التى كان يمكن بغير ذلك أن تبقى مجهولة لنا كما لو كانت فوق سطح القمر . وبفضل الفن فاننا لا نرى عالماً واحداً ، هو عالمنا الخاص ، بل نحن نرى العالم فى صور متعددة . وبقدر ما يوجد من فنانين أصلاء بقدر ما نجد تحت تصرفنا من عوالم ، نجد بينها من الاختلاف أكثر مما بين العوالم التى تسبح فى الفضاء غير المحدود ، وهى تستمر فى إرسال أشعة ضوئها إلينا سنوات وسنوات بعد أن ينطفىء المصدر الذى تنبعث منه ، سواء كان هذا المصدر يسمى رمبرانت أو ڤرمير (١) .

إن هذا العمل الذى يقوم به الفنان ، أى سعيه إلى الكشف عن شىء مختلف تحت سطح المادة ، والتجربة ، والكلمات ، هو على وجه الدقة عكس العملية التى تجرى داخل نفوسنا خلال كل لحظة نحياها ويكون انتباهنا فيها غير مركز على أنفسنا ، وهى العملية التى تجرى على يد الكبرياء والانفعال ، والعقل . وكذلك على يد عاداتنا عندما تخفى عنا انطباعاتنا الحقيقية ، وذلك بدفنها تحت أكداس من الأسماء والأهداف العملية التى نسميها خطأ بالحياة . إن ذلك الفن ، مهما يكن معقداً ، هو فى الواقع الفن الوحيد الحى . هو وحده الذى يبين للآخرين ويكشف لنا حياتنا . تلك الحياة التى لا يمكن « ملاحظتها » . والتى تحتاج مظاهرها المرئية إلى الترجمة ، وكثيراً ما نحتاج فى قراءتها إلى العودة للوراء وفك رموزها بصعوبة . لكن الفن كفيل بإبطال كل عمل كبريائنا ، وانفعالنا ، وميلنا إلى التقليد ، وعقلنا المجرد . وهو يمكننا من تعقب خطواتنا

---

(١) من كبار الرسامين الهولنديين فى القرن السابع عشر . المترجم

والعودة إلى أعماق نفوسنا حيث يكمن — مجهولا منا — ماهو موجود حقاً. وإنها فى الواقع لمهمة مغرية ، مهمة إعادة إنشاء الحياة الحقة وبث الحيوية فى انطباعاتها الطازجة الفتية ، ولكنها تتطلب الجرأة بمختلف أشكالها — حتى الجرأة العاطفية — لأنها تعنى قبل كل شيء التخلى عن أعز أوهامنا ، والكف عن الإيمان بموضوعية ما بنيناه بأنفسنا ، والتخلى عن خداع أنفسنا المرة المائة بترديد عبارات مثل « لقد كانت عذبة جداً » فنقول بدلا منها « لقد استمتعت بأخذها بين ذراعى » . وإذا كان من الصحيح أن ما نعرفه خلال ساعات الحب يعرفه جميع الرجال أيضاً ، إلا أن المرء — رغم مروره بالتجربة — يبقى ما يشعر أشبه بتلك الصور السلبية التى لا يبدو فيها شيء غير السواد حتى توضع أمام مصباح ، بل ولا بد من النظر إليها أيضاً من الجانب الآخر . إننا لا نكوّن أية فكرة عن محتويات تلك الصور حتى نضعها أمام مصباح العقل ، وحتى يسقط عليها الضوء ونفكر فى محتوياتها ، حتى نستطيع أن نميز — وبصعوبة — الخطوط العامة لإحساسنا .

ولكنى أدركت أيضاً أن العذاب الذى عرفته أول الأمر مع جيلبرت (١) عندما رأيت أن حبنا لا يتجه بالضرورة إلى الشخص الذى يحركه ، هذا العذاب قد يكون مفيداً كوسيلة تؤدى إلى غاية . لأنه مهما تبلغ حياتنا من القصر ، ففى وقت عذابنا وحده تدفع أفكارنا — وكأنما تثيرها حركة متصلة متقلبة — بالعالم غير المحدود كله ، وكأنما تجتاحه عاصفة ، إلى مجال رؤيتنا . . . هذا العالم الذى تحكمه قوانين ، لكننا لم نكن نراها

(١) جيلبرت ابنة شارل سوان يلتقى بها مارسيل فى كومبراى وهما ما زالا طفلين . ثم يلتقى بها بعد ذلك فى باريس ، حيث يعرف لأول مرة ما فى الحب من آمال وآلام متعاقبة لا تنتهى ، وما للبعد من أثر قاتل للحب . وهى من الشخصيات الهامة فى الرواية التى يظهر فيها أثر الزمن : فبينما رفضت سيدات أسرة « جرمانت » الأرستوقراطية التعرف بأمها ، نجد أن جيلبرت نفسها قد انضمت إلى أسرة جرمانت عن طريق الزواج من روبردو سانلو . ثم أصبحت ابنتها فيما بعد تمثل لدى مارسيل النقطة التى يلتقى فيها طريقا حياته : طريق سوان وطريق جرمانت — المترجم .

من نافذتنا القائمة فى موضع غير مناسب ، وذلك لأن هدوء السعادة يدع الأمور فى سكون سابغ يجعلها تحت مستوى رؤيتنا . وربما كانت هذه الحركة تجرى متصلة ودون حاجة إلى أن يحركها العذاب لدى عدد قليل من كبار العباقرة . ومع ذلك ، فربما كان هذا ميلنا نحن إلى أن نستنتج — عندما ندرس إنتاجهم الوفير المنتظم المتصف بالبهجة - أن حياتهم أيضاً كانت زاخرة بالسرور ، بينما قد تكون على العكس قد زخرت بالأسى . لكن الفكرة الأساسية هى أنه : إذا كان حبنا لا ينصب فقط على جيلبرت (هذا الحب الذى عانينا منه كل هذا العذاب) ، فليس ذلك لأننا نحب أيضاً فتاة مثل ألبرتين (١) ، بل لأن حبنا هو جزء من نفسنا أكثر دواماً من تلك الذوات المتعددة التى تموت على التعاقب فى داخلنا ، والتى تود بأنانية أن تحتفظ بذلك الحب . إنه جزء من نفسنا ينبغى له ، بغض النظر عن العذاب المثمر الذى قد ينشأ عنه ، أن ينفصل عن مطالبه الإنسانية حتى يستعيد خاصة العمومية فيه ، وحتى يقدم هـذا الحب أو مفهوم هذا الحب ، إلى الدنيا بأسرها ، إلى العقل العام ، لا إلى هذه المرأة آناً وتلك المرأة آناً آخر ، هذه المرأة أو تلك ممن تسعى ذواتنا المتعاقبة إلى الفناء فيهن .

عند ذلك خطر لى أن مهمتى هى أن أكتشف من جديد مغزى أبسط الرموز المحيطة بى (من أمثال جرمانت والبرتين وجيلبرت وسان لو وبعلبك . . إلخ) بعد أن أفقدتها الألفة الطويلة كل مغزى بالنسبة إلىّ .

---

(١) ألبرتين سيمونيه ، إحدى الفتيات الصغيرات اللاتى يلتقى بهن مارسيل فى زيارته الأولى لبعلبك (وهى مدينة ساحلية صغيرة) . ثم يلتقى بها فى زيارة ثانية بعد بضع سنوات . وعندما يوشك على قطع علاقته بها تقع حادثة صغيرة تؤكد شكوكه حول خيانتها له فتذكى حبه من جديد . ويأخذها لتقيم معه فى شقته بباريس، حيث تعيش حياة السجناء . وهو متردد باستمرار بين الرغبة فى هجرها والزواج منها ، فحبه يعيش على الغيرة ، ويذبل عندما يكف عن الشك . وينتهى الأمر بأن تهرب البرتين وتلقى مصرعها فى الطريق — المترجم

ويجب ألا ننسى أننا عندما نصل إلى الواقع ، فنحن لن نتمكن من التعبير عنه والاحتفاظ به إلى الأبد إلا إذا استبعدنا كل ما يخالفه وما يوحى إلينا به باستمرار التعجل الناشىء عن العادة . ولذا فإنى أستبعد — قبل أى شيء آخر — جميع تلك الملاحظات التى تصدر عن اللسان أكثر مما تصدر عن العقل ، الملاحظات الذكية كتلك التى تصدر عن الإنسان أثناء المحاورة . والتى يستمر المرء — بعد حديث طويل مع الآخرين — فى ترديدها فى محاورات وهمية مع نفسه ، بحيث تملأ العقل بالأكاذيب ، تلك الملاحظات الآلية التى لا يستخدمها الكاتب الذى ينحط إلى حد اللجوء إليها إلا ومعها ابتسامة ضئيلة — حركة ضئيلة من الوجه كتلك التى تفسد باستمرار العبارة التى ينطق بهارجل كسانت بوف مثلا (١) . فى حين أن الكتب الحقة لا ينبغى أن تكون من إنتاج الضوء الساطع والحديث العابر بل من إنتاج الظلام والصمت . ولما كان الفن هو إعادة تركيب صادقة للحياة ، حول الحقائق الثابتة التى يجدها المرء آخر الأمر داخل نفسه ، فسنجد فيه دائماً جواً من الشعر . وسنجد فيه طلاوة الغموض التى لا تعدو أن تكون من بقايا الظلمة التى مر بها . هذا الجو وهذه الطلاوة هما مقياس عمق العمل الفنى . وهو عمق يمكن قياسه بدقة كما لو كنا نستخدم مقياساً للأعماق . (لأن هذا العمق ليس صفة كامنة فى موضوعات بذاتها كما يزعم بعض الروائيين الروحيين ذوى النزعات المادية . إنهم يظنون ذلك لا لشيء إلا لأنهم لا يستطيعون التعمق إلى ما تحت دنيا المظاهر الخارجية . وينبغى ألا تخدعنا نواياهم الطيبة فهى أشبه بالمواعظ الطويلة التى يلقيها أناس لا يمكن أن يقدموا على عمل طيب واحد. نواياهم هذه لايجوز أن تعمينا عن أنهم لم يملكوا حدة العقل اللازمة للتخلص من الأشكال المبتذلة التى اكتسبوها بالتقليد والمحاكاة) .

أما الحقائق التى يقوم العقل — حتى إذا كان من أرقى العقول —

---

(١) أكبر نقاد فرنسا فى القرن ١٩ ، اشتهر بوضوح العبارة ودقتها — المترجم

بحشدها فى العراء ، ووضعها أمامه تحت ضوء الشمس ، فقد تكون لها قيمة عظيمة ، لكن خطوطها ستكون قاسية ، وستكون كلها متعلقة بالسطح ، وليس لها عمق ، لأنه لم تكن هناك ضرورة للتغلغل إلى أى أعماق من أجل الوصول إليها ، ولم يكن هناك جهد من أجل إعادة تركيبها . وفى الغالب فإن الكتاب الذين لا نجد لديهم تلك الحقائق المبهمة ، لا يكتبون بعد سن معينة إلا معتمدين على عقلهم الذى يزداد قوة بمرور الزمن . ولذا نجد كتاباتهم التى صدرت فى فترة النضج أقوى من كتاباتهم فى شبابهم، لكننا لا نجد فيها تلك الرقة ولا تلك النعومة .

ومع ذلك فقد شعرت بأن هذه الحقائق التى يستخلصها العقل من الواقع مباشرة لا يمكن ازدراؤها بشكل مطلق . فقد تكون هذه الحقائق هى التى تثبت ، بشكل فج ولكنه مفهوم ، تلك الانطباعات التى تصلنا — بغض النظر عن كل اعتبار للزمن — عن طريق الخواص الأساسية المشتركة بين أحاسيس الماضى والحاضر ، ولكن هذه الحقائق القيمة هى من الندرة بحيث يتعذر أن يتألف العمل الفنى كله منها . لقد شعرت بفيض من الحقائق المتعلقة بالانفعالات (١) والشخصيات والعادات التى يمكن استخدامها فى هذا الصدد تنبعث داخل نفسى ... وأسعدنى إدراكى لهذه الحقائق ، ولكنى تذكرت أنى اكتشفت أكثر من واحدة منها عن طريق الآلام والعذاب ، بينما اكتشفت بعضها الآخر وأنا بين الملذات المألوفة . وعند ذلك أضاء فى داخلى نور جديد ، وإن كان أقل سطوعاً من

(١) نستطيع أن نربط بين كل شخص يؤدى إلى عذابنا وبين أحد الكائنات المقدسة ، بحيث لا يكون ذلك الشخص أكثر من انعكاس جزئى له — كما لو كان الدرجة الأولى فى الطريق المؤدى إلى المعبد . ومجرد التفكير فى هذا الكائن المقدس باعتباره فكرة خالصة يمنحنا على الفور الرضا بدلا مما كنا نشعر به من حزن. إن فن الحياة كله يتلخص فى الاستفادة من أولئك الذين يخلقون لنا العذاب بحيث نجعل منهم درجات تقربنا من تلك الكائنات المقدسة ، وهكذا تمتلىء حياتنا اليومية بالمقدسات — المؤلف .

ذلك الضوء الذى كشف لى أن العمل الفنى هو وسيلتنا الوحيدة لاسترجاع « الزمن » المفقود . وأدركت أن كافة هذه المواد التى أستخدمها فى العمل الفنى إنما هى حياتى الماضية ، وأنها جاءتنى فى غمرة الملذات التافهة ، وفى أثناء الكسل والفراغ ، ومن خلال الحب الرقيق ، ومن خلال الأحزان ، وإنى قد اختزنتها دون أن أعرف الهدف النهائى منها ، بل ودون أن أدرى أنها ستلازمنى . لم أكن أدرك ذلك إلا بقدر ما تدرك الحبة ما تفعله وهى تدخر المواد التى ستقوم بتغذية الجنين . وأنا أيضاً — كالحبة — قد أموت بمجرد أن يتشكل النبات . وقد عرفت أنى إنما كنت أعيش من أجل هذه النبتة الصغيرة دون أن أدرى ، دون أدنى إشارة إلى أن حياتى سوف تشهد ظهور تلك الكتب التى كنت أتوق إلى كتابتها ، والتى لم أكن أجد لها موضوعاً عندما كنت أجلس للكتابة . وهكذا يمكن — وكذلك لا يمكن من وجهة نظر أخرى — تلخيص حياتى كلها حتى ذلك اليوم تحت عنوان : حرفة . هو قول غير ممكن ، بمعنى أن الأدب لم يكن قد لعب أى دور فى حياتى حتى ذلك الحين . وهو ممكن لأن حياتى ، ذكريات أحزانها وأفراحها ، كانت تؤلف رصيداً أشبه بالمادة الزلالية التى تدخر فى بويضة النبات والتى تستمد منها غذاءها حتى تتحول إلى بذرة ، وذلك من قبل أن يبدو ما يدل على أن هناك جنيناً نباتياً يتشكل ، ورغم أن البويضة تكون مستودعاً لظواهر كيماوية وتنفسية خفية لكنها نشيطة . هكذا اتصلت حياتى بالعوامل التى أدت فيما بعد إلى نضجها .

نشر كتاب « الماضى يعود » لبروست لأول مرة فى باريس سنة ١٩٢٧ . وترجمه إلى الإنجليزية فردريك بلوسوم . ونشر فى نيويورك سنة ١٩٣٢ ، وقد روجع هذا النص المختار على نسخة « بحثاً عن الزمن المفقود » التى نشرتها دار جاليمار بباريس سنة ١٩٥٤ .

توماس مان (١)

فن الرواية

أحدثكم خلال الأيام القليلة القادمة عن فن الرواية . وأستطيع أن أتصور على الفور أن هناك من سينكر أصلا أن الرواية شكل من أشكال الفن . سيقول هذا المعترض : «إن الرواية تنتمى بلا شك إلى الأدب الملحمى ، وهو قسم أساسى من أقسام الشعر ، يضم إلى جانب قصيدة البطولة الملحمية الحقة ، والملحمة الشعبية المستمدة من الأساطير القديمة ، والملحمة الفنية الفردية ، يضم أيضاً القصيدة القصيرة والأسطورة

(١) توماس مان (١٨٧٥ — ١٩٠٥) روائى ألمانى . الأخ الأصغر لهاينريش مان. كان أبوه تاجراً فى مدينة لوبيك ، بعد وفاته انتقلت الأسرة إلى ميونيخ . يظهر تأريخه لحياته واضحاً فى روايته الأولى « آل بودنبروك » Die Buddenbrooks سنة ١٩٠٠ التى وضعته وهو فى الخامسة والعشرين فى مقدمة صفوف الأدباء الأن ، ويظهر فى هذه الرواية الأولى تأثير واضح لكبار كتاب الرواية فى روسيا واسكنديناوة وفرنسا فى القرن ١٩ ، وكذلك تأثير جوته وفاجنر ونيتشه وشوبنهور الذين لا يفتأ مان يؤكد أنهم أساتذته . لكن موضوع الرواية يدور حول حياته وتجاربه، وأسلوبها فريد ومتميز . ومن المعروف أن هذه الرواية ، مثل الكثير من رواياته التالية ، وضع هيكلها أولا على أساس أنها رواية محدودة الطول ، لكنها وصلت إلى حجمها الحالى أثناء التأليف . وانقضت بعد ذلك ٢٤ عاماً قبل أن يخرج روايته الضخمة التالية ، وحفلت تلك السنوات بروايات قصيرة تناول فى كل منها موضوعاً من الموضوعات المتعددة التى يتناولها فى رواياته الكبيرة وهى نماذج دقيقة لأسلوبه الذى وصف بانه « يستخدم سخرية ذات حدين » ، وأحد حديها موجه إلى المؤلف نفسه . وكانت الرواية الضخمة الثانية هى « الجبل المسحور » Der Zanberberg سنة ١٩٢٤ فأكسبته شهرة واسعة فى أوربا ، تمثلت فى حصوله على جائزة نوبل سنة ١٩٢٩ . وهى رغم احتفاظها بالأصول العمة للرواية الألمانية لا تدور حول شخصية محورية . ثم صدرت له ثلاثية جعل بطلها شخصية سيدنا يوسف — يوسف الفتي (١٩٣٤) يوسف فى مصر (١٩٣٦) يوسف خازن الأموال (١٩٤٤) — وهى تعليق ساخر على القصة الواردة فى التوراة من وجهة النظر الليبرالية الحديثة . ويعتبرها بعض النقاد أحسن ما كتب . وكتب فى ١٩٤٩ رواية « الدكتور فاوستس » التى يصور فيها مأساة ألمانيا — المترجم

والأغنية والحكاية الشعبية ، وكذلك الرواية والقصة القصيرة . لكن فلنذكر أولا . . . (ومازلت أنقل هنا حديث ذلك المتشدد) أن الفن الملحمي بوجه عام يعتبر فناً من الدرجة الثانية : فهو ليس نداً للدراما التي تضم في إطارها كافة الأجناس الأدبية الأخرى ، وهي في الواقع ذروة الشعر وملكته المتوجة ، أما الرواية النثرية فإنها صورة منحطة من الملحمة الشعرية ، وهي من ناحية الشكل صورة متخلفة وفاسدة منها ، وما الروائي إلا أخ للشاعر غير شقيق ، هو الابن غير الشرعي للشعر » .

ويكفينا هذا القدر من حديث الناقد الأكاديمي . فنحن نستمع إليه بالاحترام اللازم ، لكننا لا نملك أنفسنا من توجيه اعتراض أو اعتراضين على فكرته الأولى وفكرته الثانية على السواء . فمن السخف والجمود أن يحاول المرء تصنيف الأجناس الأدبية إلى مراتب ودرجات . كما أنه من الحمق اعتبار شكل ما من أشكال الفن كالموسيقى أو التصوير أو الشعر أرفع الأشكال وأسماها ، واعتباره أرقى مكانة من سواه (وسنجد دائماً حججاً تقدم تأييداً لفن من الفنون ، لكننا سنجد أيضاً حججاً تساق تأييداً للفنون الأخرى وتقديمها على غيرها) . وكذلك فمن سوء الذوق أن توضع في مجال واحد من مجالات الإبداع ، كالأدب ، درجات أو مراتب لمختلف الأشكال أو الأجناس . فليس أيسر من دحض ما ينسب إلى الدراما من امتياز مثلا على أدب السرد ، إلى حد أن المرء يجد إغراء شديداً للوقوع في نفس الخطأ وقلب الدرجات والمراتب المقترحة رأساً على عقب . وربما كانت الروح الملحمية ، القادرة على احتواء العناصر الغنائية والدرامية — تماماً كما تستطيع الدراما أن تضم الملحمة والقصيدة الغنائية — أقول إنه ربما كانت روح السرد ، هذه الروح « الهومرية الخالدة » والتي تحيط بالدنيا بأسرها وتتجه نحو الشئون الدنيوية ، وتقوم على إعادة خلق الماضي ، ربما كانت هي أفضل تجسيد للنزعة الشاعرية في الإنسان . ولذا يعتبر القصاص

أو الراوية، هذا الرجل الذي يجيد استخدام الهمس، أفضل ممثل لها . إننا نجد أن «الفيدا»(١) الهندية القائمة على السرد ـ وكانت تسمى أيضا أناشيد إيتهاسا نسبة إلى «إيتي هاسا» ومعناها «هكذا كان» ـ نجدها أكثر جلالا من موقف «هاك هو» الذي تقوم عليه الدراما . بيد أن هذه مسألة ليس لها إجابة موضوعية ، فهي مسألة ذوق ومزاج . وفي حالة الأجناس الفنية يتوقف كل شيء على الفن لا على الجنس الفني .

أما الحجة الثانية ضد الرواية النثرية ـ القول بأنها صورة منحطة من الملحمة «الحقة» أي الملحمة الشعرية ـ فهي بلا شك أقوى من سابقتها . فمن الثابت من الناحية التاريخية أن الرواية مثلت دائما مرحلة متأخرة ، أقل بساطة وسذاجة ، و «أكثر عصرية» ـ إذا صح هذا التعبير ـ في الحياة الملحمية للشعوب ، وأن الملحمة بالنسبة للرواية تمثل ما يمكن أن نعتبره عصرها الكلاسيكي القديم . فالرواية تبدأ عادة ذات طابع ديني أو كهنوتي ثم تتطور بالتدريج فتصبح واقعية وديموقراطية . وإن كان يحدث أحيانا أن يظهر فيها هذا الطابع الشعبي المسلي مع طابعها الوقور جنبا إلى جنب . حدث ذلك في مصر القديمة مثلا ، فنحن نجد في عصر الأسرة السادسة إنتاجاً نثريا شهيراً مثل «مغامرات سنوحي» ، ثم لا نلبث أن نجد بعدها رواية الملاح المنكوب ، وقصة الفلاح الفصيح ، وحكاية الشقيقين التي ربما كانت الأساس الذي بنيت عليه قصة يوسف في التوراة، ثم حكاية «كنز رامبسينيت» . ويستطيع المرء أن يعرف عن مصر القديمة من هذه القصص والحكايات أكثر مما يعرف عن طريق المجموعة الكبيرة من الأناشيد

---

(١) الكتب الأربعة المقدسة عند البراهميين . وهي تضم صلوات وأناشيد دينية وصيغا لجلب البركة أو استنزال اللعنة أو التكفير عن الذنب ... الخ وكلمة فيدا تعني المعرفة ، ويضم الكتاب الأول ١٠٢٨ نشيداً موزعة بين عشرة أجزاء ، تشيد بآلهة القبائل الآرية الهندية. وهذه الآلهة هي في الغالب تجسيد للظواهر السماوية التي تعرفها تلك القبائل وتؤمن بها . ومن أشهر تلك الآلهة أندرا الذي يقود المقاتلين إلى النصر ويهلك أعداءه معتمداً على قوة الرعد وينزل المطر من السحب فيخصب به الأرض ـ المترجم

والصلوات الرسمية الموجهة إلى الأرباب . وفى الهند ظهرت أولا المهابهاراتا (١) المقدسة التى تتألف من مائة ألف مقطع من الشعر ، ثم ظهرت بعدها الرواية الهندية التى حكت نفس الأساطير لكن بأسلوب غنى مطلق العنان وحشى اللغة . وفى بلاد هوميروس نجد أن المدرستين الهيلينية والاسكندرية هما اللتان شجعتا الرواية النثرية لأول مرة ، فرأينا رواية الرحلات « الغرائب الواقعة وراء مدينة تول » التى لا تعدو أن تكون نوعا من التحوير الأوديسة ، كما رأينا بارتنيوس الذى وضع أساس رواية الحب النثرية بكتابه « حول مغامرات الغرام » ورأينا المغامرات المنطلقة المتحررة من القيود فى « قصة لوكيب وكليتوفون » التى كتبها أخيليوس تاتيوس الاسكندرى . لكننا نجد فى هذا العصر أيضا « خرافات عيسوب » التى أصبحت جزءا من التراث الثقافى للشعوب كافة ، والتى كان لها أثرها فى الحكايات الخرافية التى نشأت فى القرون الوسطى والتى عادت فاتخذت صورة الملحمة فى كتاب جوته « الثعلب رينار » Reineke Fuchs . أما فى روما فتظهر أولا القصائد البطولية القصار التى كتبها بترونيوس فى نفس الوقت تقريبا . ثم تأتى « الحمار الذهبى » (٢) التى كتبها أبوليوس والتى تعتبر من درر الأدب الروائى العالمى والتى تضم حكاية « كيوبيد وسايك » (٣) الساحرة ولا شك فى أن الفن الروائى القائم على إيراد الحكمة على لسان الحيوان فى فارس لم يأت إلا بعد أن ظهرت الملحمة الكلاسيكية التى كتبها أمثال القطامى والفردوسى ، وكانت الرواية أثرا من آثار انحلال هذه الملحمة ، لكنها أنتجت على كل حال « كتاب الببغاء » وهو مجموعة تضم

---

(١) أى حرب بهاراتا العظمى ، أشهر ملاحم الهند وتروى مغامرات الآريين عند وصولهم إلى وادى نهر الجانج — المترجم .

(٢) قصة كتبت فى القرن الثانى الميلادى ، تروى حكاية فتى تحول إلى حمار ووقع بين أيدى اللصوص والخصيان الذين ساموه العذاب حتى استرد هيئته الآدمية آخر الأمر ، أطلق عليها وصف الذهبى لروعتها — المترجم .

(٣) حكاية رمزية تصور تطور النفس الإنسانية نحو الكمال وهى أقصر من قصة « الحمار الذهبى » وترد فى سياقها — المترجم .

اثنتين وخمسين قصة غرامية تعتبر السابقة التي نسجت على منوالها مجموعة « الديكاميرون » وحكايات بندللو(١) . وكذلك نجد الملحمة البطولية الفرنسية تصب مباشرة في الرواية ، فنجد أولا « أغنية رولان » ثم القطعة النثرية المسماة « لا نسلو » وهي رواية لم يصلنا منها غير العنوان واسم المؤلف : أرنو دانيال ، أما الكتاب نفسه فقد ضاع ومع ذلك فإن اسمه يعيش في دنيا الأدب العالمي وله شهرة أسطورية . ومن الأرجح أنه الكتاب الذي كان بطلا دانتي : باولو وفرانشيسكا يقرءان فيه معا — حتى المرحلة التي يقول فيها : « وإلى هنا وتوقفا عن القراءة في ذلك اليوم » ونحن هنا بإزاء حالة طريفة : فهذه رواية نثرية تتخذ مادة من مواد الملحمة الشعرية ، ومن ثم تكتسب شهرتها !

ولنقف لحظة عند دانتي . إنه مغني لا راوية . وقد لا نجد من المناسب أن نصف « الكوميديا الإلهية » بأنها رواية . ولكن ما هو التعريف الاصطلاحي للرواية ؟ من أين تأتي هذه الكلمة التي لا تكون دائما ، حتى في الانجليزية Novel أو Fiction ، بل هي أحيانا Romance ، كما هي بالألمانية Roman ، وهي بالفرنسية Roman ، وهي بالإيطالية Romanzo ؟ كانت في نشأتها تعني ببساطة عملا سرديا يقدم إلى أهل روما باللغة الشعبية فإذا نظرنا في الكوميديا الإلهية لوجدنا هذا الشرط متحققا فيها : فهي مكتوبة بلغة الحديث وليست باللاتينية ، وهي بهذا المعنى مؤلف شعبي ، في متناول يد الشعب . وهي لهذا السبب قد تخطت العصور الوسطى واقتحمت العصر الحديث . إن هذه الملحمة المقدسة ، التي تعتبر مصدر اللغة الإيطالية المعاصرة ، هي بالمعنى الحرفي للكلمة ، رواية Romanzo .

---

(١) ماتيو باندللو (١٤٨٥ — ١٥٦١) شاعر وأديب إيطالي . أهم إنتاج له مجموعة من القصص القصيرة . بينها قصة بعنوان جوليتا وروميو ، هي الأساس الذي بنى عليه شكسبير قصته الشهيرة — المترجم .

ولنتابع حديثنا . إن « قصص أرثر » (١) إنما هى تحليل نثرى للقصيدة البطولية الانجلو نورمندية ، وكذلك لما يسمى بملحمة « الكاس المقدسة » (٢) . لكننا نجد فى القرن الرابع عشر هذه الروايات الأرثرية الفرنسية وروايات فرسان المائدة المستديرة تمتد إلى أسبانيا ، ونجد من نماذجها « أماديس الغالى » (٣) — وهى نموذج لروايات الفروسية تلك التى أدارت رأس دون كيشوت كما صوره سيرڤانتيس . كان الهدف الأساسى لسيرڤانتيس هو السخرية بالرواية الفروسية المثالية البطولية ، لكن مؤلفه أصبح كتاباً قومياً بل وعالمياً ، أصبح رواية لا يتردد أحد فى وضعها على قدم المساواة مع خير ما أنتجته العبقرية الشعرية ، مع كتابات شكسبير وجوته فنحن هنا بإزاء ظاهرة إبداعية تنمحى فيها تماماً الفوارق النظرية والجمالية من ناحية الدرجة بين الملحمة والرواية ، ويتجلى فيها جوهر الملحمة الخالدة ، بغض النظر عما إذا كانت تنشد أو تروى وعما إذا كانت بالشعر أم بالنثر ، يتجلى ذلك فى وحدتها واستقلالها بذاتها . وإذا اعتبرنا الكوميديا الإلهية رواية ، والأوديسة أيضاً رواية ، فإن دون كيشوت ملحمة . وهى بلا ريب من أعظم الملاحم . إن الشكل

---

(١) قصص تدور حول شخصية الملك أرثر ، بدأت فى القرن الثانى عشر بكتاب « التاريخ الملكى لانجلترا » الذى ألفه جيوفرى من مونموث . وليس للملك أرثر هذا تاريخ مؤكد ، والأرجح أن المؤلف اخترع كثيرا من الحكايات وأضافها إليه من أجل خلق بطل قوى للانجليز . وقد انتقلت هذه القصص الى فرنسا وأضيفت إليها إضافات عديدة . ومن أشهر الإضافات حكايات فرسان المائدة المستديرة وحكايات الكأس المقدسة . وحكايات السيد تريسترام — المترجم .

(٢) الكأس التى يقال إن المسيح شرب منها فى العشاء الأخير ، وقد بنيت حولها مجموعة كبيرة من الأساطير والروايات فى القرون الوسطى — المترجم

(٣) بطل رواية شعرية بهذا العنوان بدأ كتابتها الشاعر البرتغالى فاسكو دى لديرا ثم أضاف إليها كثير من الكتاب والشعراء البرتغال والاسبان مغامرات فرسان آخرين حتى بلغت ١٤ جزءا . طبعت لأول مرة سنة ١٠٥٨ — المترجم

الفنى لا تغـدو له قيمة عنـدما تتجلى عبقرية الجنس الفنى نفسها بجلالها وعظمتها المستقلة .

واسمحوا لى أن أعترف أمامكم ، بشكل شخصى وغير رسمى ، أنى أحب هذا الجنس الفنى وأهتم به ، أحب عبقرية الملحمة . واعذرونى إذا كانت المحاضرة عن « فن الرواية » قد تحولت رغماً عنى إلى إشادة بالفن الملحمى . إنه فن ذو روح مهيبة رصينة غنية بالحياة ، فسيحة كأنها البحر فى حركته الممتدة ، حركة جليلة لكنها دقيقة ، منغمة لكنها حذرة ، لا تهدف إلى العبارة المقتطفة أو الاقتباس وإنما تريد الكل . تريد الدنيا بما فيها من أحداث لا يحصرها العد ، وبما فيها من تفاصيل تتمهل عندها وتنسى نفسها كما لو كان كل تفصيل منها له أهميته الخاصة . وذلك لأن الرواية ليست فى عجلة من أمرها . فالوقت متوفر لديها بلا حدود . إنها تمثل روح الصبر والإخلاص والاحتمال والتمهل التى يجعلها الحب متعة ، إنها روح المشقة الساحرة . إن الرواية لا تكاد تعرف كيف تبدأ إلا من بداية الأشياء جميعاً ، وهى لا تريد أن تنتهى أبداً وما يصدق على الشاعر يصدق على الراوية أيضاً : « كونك لا تستطيع أن تنهى حديثك ، هو بالذات ما يجعلك عظيماً » . لكن عظمتها هادئة مطمئنة ، صافية وملحمية — أى « موضوعية » . إنها تبقى على مسافة من الأشياء ، لها بطبيعتها مسافة تفصلها عن الأشياء ، إنها تحوم فوقها وتبتسم لها بغض النظر عن مدى استغراقها للسامع أو القارىء وكأنها توقعه فى شباكها . إن فن الملحمة فن « أبولونى » كما يسميه أصحاب علم الجمال ، لأن أبولو الذى كان يجيد الرماية عن بعد هو إله المسافات وإله الموضوعية والسخرية (١) — إن الموضوعية هى السخرية ، وروح الفن الملحمى هى روح السخرية .

---

(١) يستخدم النقاد الألمان وصف « الأبولونى » كمقابل « للديونيسى » بمعنى العقل والثقافة كمقابلين للغريزة والطبيعة الغفل . وكان أول من استخدم العبارتين بهذا المعنى فردريك نيتشه فى كتابه « مولد التراجيديا من روح الموسيقى » المترجم

قد يزعجكم هذا القول وتتساءلون : كيف يكون ذلك ؟ الموضوعية والسخرية، ما العلاقة بينهما ؟ أليست السخرية نقيض الموضوعية ؟ أليست موقفاً ذاتياً فى المقام الأول ؟ أليست السخرية أساساً من أسس النزعات التحررية الرومانسية التى تقابل الرصانة والموضوعية الكلاسيكية ؟ وذلك صحيح . يمكن أن يكون للسخرية ذلك المعنى . ولكنى أستخدم الكلمة هنا بمعنى أوسع وأعمق من المعنى الذى أضفته عليها الذاتية الرومانسية ، وهو فى الواقع معنى جليل . إنه معنى الفن ذاته ، إنه تأكيد عام ، وهو فى نفس الوقت نفى عام أيضاً . إنه نظرة شاملة واضحة ورصينة ، هى بذاتها نظرة الفن ، أى : نظرة الحرية المطلقة والهدوء والموضوعية التى لا تؤثر فيها أى نزعة أخلاقية . هكذا كانت نظرة جوته الذى كان فناناً صادقاً إلى الحد الذى جعله يقدم هذا التحديد الغريب الذى لا ينسى للسخرية : « إن السخرية هى ذلك القدر الضئيل من الملح الذى لا يمكن بغيره أن يكون للطعام مذاق » . ولم يكن عبثاً إعجابه طوال حياته بشكسبير ، ففى دنيا شكسبير المسرحية تسود هذه السخرية الفنية ، حتى انها تجعل إنتاجه موضع اعتراض شديد من جانب رجل أخلاقى كبير مثل تولستوى . وأنا أتحدث عن هذه السخرية الشاملة فى الفن عندما أتحدث عن الموضوعية الساخرة فى الملحمة . ومن هذا يتبين أننا عندما نتحدث عن السخرية لا نعنى على الإطلاق البرود أو الكراهية أو الاحتقار والازدراء ، فالسخرية الملحمية هى بالأحرى سخرية القلب ، سخرية قائمة على الحب ، هى العظمة الزاخرة بالعطف على الأشياء الصغيرة .

حوالى سنة ١٠٠٠ قبل الميلاد كتب الشاعر الفارسى « الفردوسى » ملحمة الشاهنامة (١) « كتاب الملك » ، وهى صياغة جديدة للأسطورة

(١) تتحدث الشاهنامة عن أول أسرة حكمت فارس ، وعن العصر الذهبى فى حكم جمشيد ، ثم عن ألف سنة من الحكم الظالم فى ظل الطاغية زهاق ، ثم عودة الحكم الوطنى على يد فريدون ، والصراع المتصل بين إيران وطوران ، والأعمال المجيدة التى قام بها رستم بطل فارس الوطنى ، وغزو الإسكندر الأكبر ، واضمحلال الدولة ، ثم قيام وسقوط الإمبراطورية الساسانية — المترجم .

الملكية الفارسية . وقد اشتغل فيها لمدى اثنين وعشرين عاماً فى بلاد طوس ، وكان قد بلغ الثامنة والخمسين عندما انتقل إلى مدينة جلازنا لمقابلة السلطان الذى عرض أن يدفع له ألف قطعة من الذهب فى مقابل كل ألف مقطع من قصيدته المطولة ، غير أن الفردوسى قال « لا أريد جزاء حتى أفرغ من القصيدة » وانقضت عشرات السنين قبل أن يفرغ منها ، ولا شك فى أنه لو طاوع هواه لما فرغ منها أبداً . كان يجلس هناك وينسج تلك التحفة الهائلة الحافلة بالأشخاص والقصص والمغامرات وأعمال البطولة والسحر الشيطانى والزخارف العربية . وبلغ الثمانين وهو يعمل ، وعند ذلك أعلن أن عمله قد تم . وبلغت قصيدته ثمانية أمثال الإلياذة طولا وضمت ٦٠ ألف مقطع شعرى . لكن السلطان خدعه وأرسل له فى مقابل كل ألف منها ألف قطعة من الفضة بدلا من الذهب — وكان الرجل الشيخ فى الحمام عندما بلغته هذه الصلة ، فما كان منه إلا أن وزعها بين الرسول الذى حملها اليه وخدم الحمام منحة منه .

هذه نادرة من نوادر دنيا الملحمة ، نادرة رائعة . وليست هناك نوادر من هـذا الطراز فى دنيا المسرح أو الشعر الغنائى ، فهى عوالم مبهورة لا تلبث أنفاسها أن تتقطع إذا ما قورنت بالملحمة . فالعمل الملحمى بحر زاخر وعمل معجز . لا بد أن توضع فيه أكداس من الحياة ، وجهد فنى مخلص ، وصبر وتفان لابد من تجديدهما كل يوم . وهو يمتاز بطابع النمنمة الذى يعنى بالتفاصيل كأنها كل شىء ، لكنه يحرص فى الوقت نفسه على الإحاطة بالكل باستمرار . وهـذا ما أعنيه عندما أحدثكم عن « فن الرواية » . فعندما استقر رأيى على هذا الحديث كان علىَّ أن أفكر فى الفردوسى وملحمته الملكية الخيالية ، وكذلك فى تنازله عن الصلة التى أرسلت إليه لأنهم دفعوا ثمن شعره فضة لا ذهباً . وحتى لو كانت السطور التى كتبتها نثراً لرفض — إذا صدقت معرفتى به — قبول الفضة بدل الذهب . فلست أرى فارقاً فى الجوهر ولا فى المكانة بين الملحمة والرواية ،

بين الكوميديا الإلهية والكوميديا الإنسانية . وقد كان رائعاً من بلزاك أن يتخذ لعمله الروائي الضخم هـــذا الإسم الذى يربط بين هذين المجالين ويؤكد تكافؤهما .

ومن الكتاب المبدعين أيضاً فى الرواية الحديثة ليو تولستوى. وربما كان هو أعتاهم جميعاً . إنه حالة من تلك الحالات التى تغرينا بأن نعكس العلاقة التى يقدمها أصحاب علم الجمال الأكاديميون عن الصلة بين الرواية والملحمة ، فنتصور أن الرواية ليست شكلا منحطاً من أشكال الملحمة بل نرى فى الملحمة صورة بدائية للرواية .

وهى وجهة نظر محتملة جداً من الناحية التاريخية . فظاهرة التفكك والانحلال أوما يسمى بالاضمحلال لها مميزاتها الخاصة ، وهى مسألة معقدة تتصل بالبيولوجيا العقلية التى لا تطابق البيولوجيا الطبيعية . فى الميدان الفكرى قد تصبح كلمتا التفكك والانحلال كلمتان بلامعنى ، أو قد تعنيان عكس ما يقصد بهما عنـــد استخدامها بالمعنى البيولوجى الطبيعى . فهما إذ تعبران عن مرحلة متأخرة ، تشيران فى الوقت نفسه إلى مرحلة أعلى وأكثر تطوراً . وربما كان التفكك يعنى رقياً وعمقاً وسموا . ليس من الضرورى أن يرتبط بالموت والانتهاء بل قد يرتبط على العكس بتكثيف الحياة والسمو بها وتدرجها فى معارج الجمال .

ومن الممكن ، وربما كان من المستحسن ، أن ننظر إلى الرواية والملحمة على ضوء هذه العلاقة . فإحداهما دنيا حديثة ، والأخرى دنيا عتيقة مهجورة . إن للملحمة الشعرية فى رأينا طابعاً عتيقاً — وذلك لأن الشعر له فى ذاته طابع عتيق ، بل إنه ما زال ينتمى إلى دنيا السحر . ولم تكن الملاحم فى العصور الأولى تقرأ أو تروى ، بل كانت تنشد بمصاحبة آلة وترية . واسم « المنشد » الذى بقى لفترة طويلة يطلق على الشاعر فى

اللغة القديمة المهجورة أو شبه المهجورة بقى لفترة طويلة وخلال القرون الوسطى اسما دقيقاً بمعناه الحرفى ، وكانت الملحمة بصفة خاصة نوعاً من الأغنية الإخبارية ، وكان هوميروس الأب منشداً ضريراً ، ولم يمنع ذلك من أن تكون «القصائد» التى ضمتها الإلياذة والأوديسة ، كما نعرفها وكذلك الإدة وأغنية النيبلونج (١) صياغات أدبية متأخرة لحكايات قديمة .

وربما كان من الجرأة أن نقرر بشكل قاطع أن الانتقال إلى الرواية النثرية كان يمثل نهضة ورقياً فى دنيا القصة . فقد كانت الرواية فى المقام الأول تطويراً معقداً وغنياً للملحمة الشعرية التى تلتزم بقيود أشد . ولكن كان للرواية إمكانياتها الكامنة فيها . وقد تجسدت هذه الإمكانيات خلال التطور الطويل للرواية منذ الكتابات الإغريقية المتأخرة والحكايات الهندية الخرافية حتى «التربية العاطفية» و «الألفة الاختيارية» بصورة تسمح لنا بأن نقول ان الملحمة هى مجرد سابقة مهجورة للرواية .

غير أن المبدأ الذى سمح للرواية بأن تكتسب هذا الطابع الإنسانى هو مبدأ النظر إلى الأشياء نظرة ذاتية . وقد عبر الفيلسوف الألمانى أرثر شوبنهاور (٢) — الذى كان على معرفة بالفن أوثق من معرفة أغلب المفكرين — عبر عن هذه الفكرة تعبيراً قوياً بقوله : « إن الرواية ترقى وتسمو بقدر ما تمثل من الحياة الداخلية لا الحياة الخارجية . وجودة

(١) أكبر آثار الأدب الألمانى القديم ، بنيت على الأساطير الاسكنديناڤية القديمة التى تضمها « فولسونجا ساجا » والإدة . كتبها فى صورتها الراهنة مؤلف مجهول من جنوب ألمانيا فى النصف الثانى من القرن الثالث عشر . ونبلونج ملك أسطورى يحكم شعباً من الأقزام يقطن بلاد نبلهايم (أى بلاد الظلام والضباب) — المترجم .

(٢) كانت أمه حنه شوبنهاور روائية ، وقد وجه فى فلسفته اهتماماً خاصاً إلى الفن ، وكان له أثر كبير خاصة على ڤاجنر ونيتشه وتوماس مان وأندريه جيد . المترجم

الرواية تتناسب باضطراد مع تصويرها للعلاقة بين هاتين الحياتين . تلك ظاهرة مميزة نجدها ابتداء من رواية ترستترام شاندى(١) حتى أشد الروايات سذاجة وأكثرها مغامرة فروسية وقوطية(٢) . والواقع أن ترستترام شاندى لا تكاد تحوى أحداثاً على الإطلاق ، بينما تحوى هلواز الجديدة(٣) أحداثاً محدودة وكذلك ولهلم مايستر . بل إن دون كيشوت نفسها لا تحوى غير أحداث قليلة نسبياً ، وهى أحداث ليست بذات أهمية وغايتها هزلية فى المقام الأول . وهذه الروايات الأربع تعتبر قمة هذا النوع من الكتابة . ثم إننا إذا ما لاحظنا الروايات الرائعة التى كتبها جان بول(٤) لرأينا إلى أى حد تتحرك فيها الحياة الداخلية التى تقوم على أضيق اساس خارجى ممكن . حتى روايات والتر سكوت(٥) نفسها تميل إلى زيادة جانب الحياة الداخلية على الحياة الخارجية ، بل إن هذه الأخيرة

---

(١) أحد أبطال قصص القرون الوسطى التى ارتبطت بالملك أرثر وفرسان المائدة المستديرة كتب قصته لورنس شتيرن وهو روائى إنجليزى تلقى تعليمه فى جامعة كمبردج واشتغل راعيا للكنيسة فى كل من ستون وكوكسولد وهناك كتب رواية ترستترام شاندى التى استغرق تأليف أجزائها التسعة سبع سنوات (١٧٦٠ — ٦٧) ، وتمتاز بتحليل الشخصيات وتكاد تكون خالية من العقدة . غرابتها المقصودة جعلتها مميزة فى أسلوب الأداء الروائى . بين الكتاب المحدثين الذين تأثروا بأسلوبها جيمس جويس — المترجم .

(٢) وصف يطلق فى النقد الألمانى على أدب الجريمة والرعب — المترجم .

(٣) من أنجح روايات جان جاك روسو . صدرت منها ٧٢ طبعة خلال الأربعين عاما التالية لنشرها . تعتبر بما فيها من تأكيد للفردية والنزعة الغنائية والعاطفية ووصف الطبيعة من مقدمات الاتجاه الرومانسى — المترجم .

(٤) جان بول ، اسم مستعار لجوهان بول فردريك رشتر (١٧٦٣ — ١٨٢٥) كاتب المانى كانت علاقته سيئة بكل من جوته وشيللر ، بينما كان يتحمس له هيردر ويعتبره الكثيرون نداً لجوته . أبدع فى كتابة القصص القصيرة التى يصور فيها عادة أبناء الطبقات الفقيرة تصويرا جميلا ، ويكشف عن الجوانب الساخرة من خلال الدموع . وصفت رواياته بأنها خالية من الشكل وشديدة البعد عن الواقع متأثر بلورانس شتيرن وأثر بدوره فى تطوير النثر فى ألمانيا — المترجم .

(٥) كاتب اسكتلندى (١٧٧١ — ١٨٣٢) له مجموعة كبيرة من الروايات وعدد من المسرحيات — المترجم

لا تظهر إلا من أجل تحريك الأولى ، بينما نجدها فى الروايات الرديئة مطلوبة لذاتها . إن الفن هو استخدام أقل حجم ممكن من الحياة الخارجية من أجل بعث أعنف حركة ممكنة فى الحياة الداخلية ، لأن هذه الحياة الداخلية هى فى الواقع موضوع اهتمامنا . فليست مهمة الروائى أن يقص علينا أحداثاً عظيمة بل أن يجعل الأحداث الصغيرة مثيرة للاهتمام » .

إن هذه العبارات أضحت عبارات كلاسيكية ، وللجملة الختامية فيها موقع خاص فى نفسى ، تلك الجملة التى تتحدث عن جعل الأشياء مثيرة للاهتمام . إن سر القصاص — ومن حقنا أن نصفه بأنه سر — هو قدرته على أن يحول شيئاً كان ينبغى أن يكون مملا إلى شيء طريف . وقد لا تكون هناك جدوى من محاولة إفشاء هذا السر أو تفسيره . ولكن لم يكن من قبيل الصدفة أن جاءت هذه العبارة الدقيقة التى يتحدث بها شوبنهاور عن جعل الأشياء الصغيرة مثيرة للاهتمام ، مباشرة فى أعقاب حديثه عن النظر إلى الأشياء نظرة ذاتية فى الفن الروائى . فلهذا المبدأ ارتباط بذلك السر الذى يجعل القارىء يستمع مبهور الأنفاس لشيء هو فى حد ذاته قليل الأهمية . وهو فى غمرة هذا الانفعال ينسى تماماً ميله إلى المغامرات العنيفة .

عندما انفصلت الرواية النثرية عن الملحمة ، سلك فن السرد سبيل التطور نحو النظر إلى الأشياء نظرة ذاتية ونحو الرقى : وهو طريق طويل لم يكن هذا الاتجاه يظهر فى بدايته . وإذا ضربت على ذلك مثلا من بلادى لقلت : وماذا يمكن أن تكون الرواية التربوية الألمانية غير ذلك ، ماذا فى رواية جوته ولهلم مايستر (١) غير النظر إلى الأشياء نظرة ذاتية والرقى

(١) أتم جوته الجزء الأول من « فلهلم مايستر » سنة ١٧٩٦ بعد أن اشتغل به نحو ٢٠ عاما . وليس لهذه الرواية عقدة بالمعنى التقليدى ، وإنما هى تصور مراحل يمر بها البطل وتأثره بكل منها . « فلهلم » شاب لطيف ، لكنه عاطفى ومتحمس ، تنقصه المعرفة الحقيقية بالحياة . وهو ابن تاجر غنى فى إحدى المدن الألمانية الصغيرة ، وقد سافر فى مهمة تتعلق بتجارة أبيه ، وعند ذلك يلتقى بجماعة من الممثلين المتجولين . وهو منذ صباه مغرم بالمسرح. فذى هذا =

بالرواية القائمة على المغامرات ؟ إن القضية هنا ، فى هذا النظر إلى الأشياء نظرة ذاتية ، هى إلى حد كبير الارتفاع بالأشياء الصغيرة والبسيطة إلى المستوى الروحى ، والهبوط بالشعر إلى المستوى البرجوازى . ونحن نرى ذلك بوضوح تام فى النقد الذى وجهه الشاعر الرومانسى الحالم نوفاليس(١) لقصة ولهلم مايستر . وهو نقد خبيث بقدر ما هو دقيق . إن نوفاليس لا يرى لهذه الرواية الألمانية الكبرى قيمة ، وهو يطلق عليها اسم كانديد (٢) الموجهة ضد الشعر ، ويجد أن هذا الكتاب على الرغم من طريقته الشعرية ، «غير شعرى على الإطلاق» . ويرى سخريته معادية للشعر والدين وغيرهما ، ويصفه بأنه طبق شهى وصنم مقدس مصنوع من القش والورق ، ولا يرى فيه شيئاً غير المساخر الرخيصة . «إنها تحطم كل ما هو رومانسى ، وتفسد ما فى الطبيعة من سحر وشعر . إنها لا تتناول غير الأشياء الإنسانية المعتادة ، بينما تنسى تماماً الطبيعة وسحرها . إنها قصة بورجوازية ومنزلية أضفى عليها طابع شعرى . . . والكتاب الأول عن مايستر يبين كيف يمكن لأحداث الحياة اليومية المعتادة أن

= الميل مشاهدته لمسرح العرائس وقراءته للروايات والتمثيليات . وهو برم بالتجارة ، متطلع إلى التجارب الجديدة . لذا نراه ينضم إلى الممثلين ويقرر أن يعيش معهم ، وهنا يتلقى المرحلة الأولى من تدريبه العملى . فهو ابن الأسرة المرفهة يجد فى أول الأمر متعة فى هذه الحياة الحرة السهلة ويقع فى غرام زميلته الممثلة ماريان التى تبادله الحب ، لكنه لا يلبث أن يهجرها بسبب غيرة لا موجب لها . ولفترة من الزمن يظن أنه عثر على المهنة التى خلق لها ، لكن فشله على المسرح ، وازدياد معرفته بتلك الحياة البوهيمية ، يجعلانه يغير رأيه . وبعد قليل يتعرف بأسرة من ملاك الأرض ، من الفئات الدنيا من النبلاء فى عصره ، وبذلك تبدأ المرحلة الثانية فى احتكاكه بالحياة ، فيتعرف بأناس من ذوى الثقافة والمكانة فى المجتمع وينتهى به الأمر بالزواج من سيدة من هذه الفئة — المترجم

(١) الاسم المستعار لفردريك ليوبولد فون هاردنبرج (١٧٧٢ — ١٨٠١) فى مقدمة الشعراء الرومانسيين الألمان ، عاش عليلا ومات بالسل . فى سن الثالثة والعشرين خطب فتاة فى الثالثة عشرة لكنها ماتت قبل أن يتزوجها . تملكته حالة من اليأس ظهرت فى أشهر دواوينه « أغانى الليل » — المترجم

(٢) رواية لفولتير يسخر فيها من فلسفة لايبنتز وروسو — المترجم

تكون طريفة ، وذلك إذا ما عرضت بتنغيم مناسب ، وإذا ما غطيت برداء من الأسلوب البليغ المثقف، وإذا ما سارت أمامنا بخطوات متزنة..» ويقول نوفاليس فى مكان آخر « إن جوته شاعر عملى » « إن لجوته فى شعره صفات الإنجليز فى بضائعهم : البساطة والنظافة والراحة وطول العمر . لقد حقق فى الأدب الألمانى ما حققه ودجوود(١) فى دنيا الفن الإنجليزى ، وهو كالإنجليز له ذوق يميل بطبيعته إلى الإقتصاد والنبل ، وهو ذوق حصل عليه عن طريق الفهم . . . إنه يميل إلى عرض شىء قليل الأهمية عرضاً كاملا ويضفى عليه أقصى ما يمكن من الصقل والعناية ، ويؤثر ذلك على البدء فى عمل شىء يعرف مقدماً أنه لن يتمكن من السير به حتى النهاية » .

ولابد أن يتعلم المرء كيف يرى الجوانب الإيجابية فيما يكتب بطريقة سلبية ، وأن يؤمن بأن الحقدنفسه يمكن أن يساعد على الفهم ،حتى يتمكن من تقدير هذا النقد تقديرى له . وما ينسب إلى جوته من تأثر بالإنجليز فى النظرة الجمالية ، يدفعنا حقاً إلى التفكير فى أثر روايات الطبقة الوسطى الإنجليزية ـ مثل كتابات ريتشاردسون(٢) وفيلدنج(٣) وجولد سميث(٤) ـ

(١) جوزيا ودجوود (١٧٣٠ — ٩٥) منحدر من أسرة اشتهرت فى القرن ١٧ بصنع الفخار والصينى . وبرع جوزيا ، وهو أصغر اخوته ، فى صنع الصينى . وبدأ يستخدم ألوانا من الطلاء اشتهر بها وأصبحت نوعا من «الماركة المسجلة» فيما بعد . يميل إلى استخدام ألوان الأبيض والأخضر والأصفر . وعين صانعا للصينى الخاص بالملكة ، ثم الخاص بالملك . وبدأ بعد ذلك يهتم بانتاج قطع فنية من الصينى . وأنتج فى ذلك أشكالا معروفة، تأثر فى هذه الفترة بالفن الإغريقى والرومانى وخاصة بما تم اكتشافه وقتها من آثار مدينة بومبى وآثار كامبانيا وغيرها من مناطق إيطاليا ، يمثل فى الفن الإنجليزى مايمثله « سيفر » فى الفن الفرنسى .
المترجم

(٢) صمويل ريتشاردسون (١٦٨٩ — ١٧٦١) مؤلف « باميلا » « وكلاريسا » وغيرها — المترجم

(٣) هنرى فيلدنج (١٧٠٧ — ١٧٥٤) مؤلف « جوزيف أندروز » « وتاريخ توم جونز » وغيرها — المترجم

(٤) اولفر جولد سميث (١٧٢٨ — ١٧٧٤) مؤلف «قس ويكفيلد» « وتمسكنت فتمكنت » وغيرهما — المترجم

على جوته . لكن أهم ما يلفتنا اليه نقد نوفاليس لرواية والهلم مايستر ، هو تعبير الرواية عموماً عن الطبقة الوسطى : إن الميزة الرئيسية للرواية هى طبيعتها الديموقراطية ، سواء من ناحية الشكل أو من ناحية الأفكار ، فهذه الطبيعة تميزها عن الطابع الإقطاعى الملحمة ، وهذه الطبيعة هى التى جعلتها الشكل الغالب فى الفن فى هذا العصر . هى التى جعلتها أداة للتعبير عن الروح العصرية . إن الازدهار المدهش للرواية فى أوربا خلال القرن التاسع عشر ، فى إنجلترا وفرنسا وروسيا وبلاد اسكنديناوة ، لم يكن من قبيل المصادفة ، بل هو مرتبط بالطابع العصرى والديموقراطى للرواية ، وبميلها الطبيعى لأن تكون تعبيراً عن الحياة العصرية ، بما فيها من انفعالات اجتماعية ونفسية . وذلك ما جعلها الشكل الفنى المعبر عن العصر ، وما جعل الروائى — حتى إذا كان من أوساط الروائيين — هو نموذج الفنان المشتغل بالأدب . ونحن نجد هذه النظرة إلى الروائى باعتباره أصدق معبر عن الفنان المعاصر فى مواضع كثيرة من كتابات نيتشة النقدية : فالروائى الحديث ، بفضوله الاجتماعى والنفسى ، وتوتر أعصابه ، وفطنته وحساسيته الممتزجتين فيه امتزاجاً عضوياً ، ومواهبه فى النقد وفى الفنون التشكيلية ، كلها تجعله أداة شديدة الفردية ، مهيأة لاستقبال وتوصيل أدق الأحاسيس وأكبر الأحداث . ولذا فهو يؤدى دوراً هاماً فى الصورة الروحية التى يرسمها نيتشة لعصره — نيتشة الذى كان هو نفسه مزيجاً من الفنان والمتفرج ، كان نوعاً من المؤلف الروائى يجمع بين الفن والعلم ويتيح لهما أن يندمجا معاً أكثر مما فعل أى مفكر قبله .

وينبغى هنا ، ونحن نتحدث عن الرواية ومكانها الممتاز باعتبارها الشكل الفنى لهذا العصر ، أن نفكر أيضاً فى دور النقد بوجه عام : أهميته بالنسبة للطاقة الإبداعية فى العصر الحاضر ، وبالنسبة للأعمال الفنية الأدبية فى أيامنا الراهنة . وينبغى لى هنا أن أعود مرة أخرى إلى ما قاله

الفيلسوف الروسى ديمترى مرچكوفيسكى(١) عن بوشكين وجوجول بصدد حلول النقد محل الشعر و « الانتقال من الإبداع غير الواعى إلى الإبداع الواعى » . فنحن نجد أنفسنا أمام نفس المفارقة التى عبر عنها شيلر فى بحثه الشهير عندما ميز بين « الفطرى » و « العاطفى »(٢) فما يسميه مرچكوفيسكى عند جوجول « النقد » أو « الوعى الإبداعى » وما يقارنه عند بوشكين « بالإبداع غير الواعى » ويراه أكثر عصرية ، بل أكثر مستقبلية ، هو نفس ما يعنيه شيللر بعبارة العاطفى كمقابل للفطرى . فهو يفسر العاطفى بأنه القدرة الخلاقة التى تنبع من الوعى والنقد ، وبأنه مرحلة من مراحل التطور أقرب إلينا وأكثر عصرية .

وهذا التمييز يدخل فى صميم موضوعنا : تحديد خصائص الرواية ، فهى باعتبارها عملاً فنياً عصرياً ، تمثل تلك المرحلة من « النقد » التى تتبع مرحلة « الشعر » . وصلتها بالملحمة هى صلة « الوعى الإبداعى » بـ « القدرة الإبداعية غير الواعية » . وينبغى أن نضيف أن الراوية ، باعتبارها الإنتاج الديموقراطى للوعى الإبداعى ، ليس من الضرورى أن تتخلف من ناحية الروعة وبقاء الأثر .

إن الرواية الاجتماعية العظيمة كما كتبها ديكنز وثاكراى وتولستوى ودستوفيسكى وبلزاك وزولا وپروست هى الفن الباقى حقاً من القرن التاسع عشر . وقد ذكرنا أسماء لكتاب من الإنجليز والروس والفرنسيين ـ فلماذا لم نذكر الألمان ؟ إن مساهمة ألمانيا فى الفن الروائى الأوربى ذات طابع خاص : فهى تتألف أساساً من رواية التطور الذهنى مثل وهلم مايستر

(١) عاش من ١٨٦٦ إلى ١٩٤١ إشتهر نقده بالاهتمام بالجانب الدينى والفلسفى أكثر من الجانب الجمالى — المترجم .

(٢) بحث لشيللر بعنوان (Naïv und Sentimentalisch) وهو أحد الأسس التى استندت اليها الحركة النقدية التى عرفت بأسم الرومانسية الجديدة وحاولت تصنيف الفنانين والأعمال الفنية تبعا للأنماط السيكولوجية الأساسية — المترجم .

التى كتبها جوته وهنريك الساذج التى كتبها جوتفرد كيلر (١) ثم نجد من إنتاج جوته أيضاً ، درة من درر الفن الروائى العالمى «ألفة اختيارية» ، وهى قطعة سيكلوجية علمية من النثر الروائى من أرقى طراز . ثم جاء بعض مفكرى الثورة البرجوازية الفاشلة فى بلادنا ، (٢) من ممثلى «ألمانيا الفتاة» ، مثل إيمرمان (٣) وجوتسكوف (٤) فكتبوا روايات اجتماعية ، لكنهم لم ينالوا من اهتمام العالم غير قدر ضئيل ، بل إنهم لم ينفذوا فى المجال الأوربى إلى مدى يذكر . لقد ذوى النثر الروائى الذى كان يكتبه شبيلهاجن (٥) وأمثاله ، إلى حد يوحى بأنه لم يكن أبداً مساهمة صادقة فيما نسميه بالرواية الأوربية . ولا بد أن نذكر تيودور فونتين(٦) الذى كانت له كتابات فردية متميزة ، نشير من بينها على الأقل إلى رواية Effie Briest التى تعتبر من روائع الأدب على المستوى

---

(١) جوتفرد كلر (١٨١٩ — ١٨٩٠) كاتب وشاعر سويسرى . ابن عامل ، تولى تثقيف نفسه بنفسه ، بدأ حياته الفنية رساما . روايته «هنريك الساذج» سيرة ذاتية للمؤلف المترجم

(٢) ثورة سنة ١٨٣٠ — المترجم

(٣) كارل ليبرخت إيمرمان (١٧٩٦ — ١٨٤٠) شاعر وروائى ومؤلف مسرحى حاول إدخال أسلوب جديد فى الاخراج المسرحى لكنه لم يلق تشجيعا من الجمهور — المترجم

(٤) كارل فرديناند جوتسكوف(١٨١١ — ١٨٧٨) صحفى وروائى ومؤلف مسرحى من أصل فقير . انضم إلى الثورة وأصبح من أكبر دعاة الفكر الحر . قدم بسبب روايته Wally إلى المحاكمة بتهمة نشر أفكار إلحادية ، وحكم عليه بالسجن ومنع نشر كتبه وكذلك كل كتب جماعة «ألمانيا الفتاة» لكنه استمر يؤثر تأثيرا كبيرا عن طريق رئاسة تحرير جريدة التلغراف — المترجم

(٥) فردريك شبيلها جن (١٨٢٩ — ١٩١١) روائى وناقد . اشتغل أيضاً بالتمثيل والتعليم والصحافة ، واشترك اشتراكا إيجابيا فى الحركات الديموقراطية . ألف روايات كثيرة يتألف كل منها من عدة أجزاء ، تدور فى الغالب حول موضوعات الساعة فى عصره ، مكتوبة بأسلوب كلاسيكى — المترجم

(٦) تيودور فونتين (١٨١٩ — ١٨٩٨) اشتغل صيدليا أول الأمر ، تفرغ للأدب منذ ١٨٤٩ . زار إنجلترا كمراسل صحفى ، وفرنسا كأسير حرب . كتب مقالات فى النقد الأدبى دافع فيها عن ابسن وهاوبتمان . كتب أول رواية له وهو على أبواب الستين . وفى سن السبعين أوجد لونا جديدا يسمى «الرواية البرلينية الجديدة» . استمر يكتب إلى قرابة الثمانين — المترجم

الأوربى — ومع ذلك فلا أوربا ولا العالم وجه إليه أى اهتمام خاص . ففونتين يكاد يكون مجهولا خارج ألمانيا ، ولا يكاد أحد يقرأه منذ الآن فى جنوب ألمانيا أو فى سويسرا . ولا يختلف الحال كثيرا مع جوتهلف (١) السويسرى المتحدث بالألمانية : ذلك الفلاح القوى داعية الأخلاق . أو مع الكاتب الدقيق جوتفرد كيلر الذى كان يكتب نثرا له رنين صادق كأنه الذهب ، وكان راوية رائعا للحكايات الحديثة . أو مع كونراد فردناند ماير[٢] صاحب الروايات التاريخية العظيمة .

كيف حدث أن لم يكن لهذا كله أثر على نطاق أوربا ؟ إنه ليكفى أن يذكر المرء اسم واحد ممن سبقت الإشارة إليهم من كتاب أوربا الغربية أو روسيا حتى يشعر بالفارق الهائل بينهم وبين الكتاب الألمان فى الأثر وفى القـــدرة على تمثيل بلادهم . إن التأثير فى أوربا ، وتمثيل الطابع الأوربى ، والقدرة على غزو العالم — هذه الصفات المتمثلة كلها فى أسماء هؤلاء الروائيين العظام ، نجدها كلها فى ألمانيا فى مجال آخر غير مجال النقد الأدبى الاجتماعى ، ألا وهو مجال الموسيقى . والاسم الذى تستطيع ألمانيا أن تقدمه فى مقابل كل تلك القائمة الجليلة أو للانضمام إليها هو اسم ريتشارد

---

(١) جرميا جوتهلف (١٧٩٧ — ١٨٥٤) قس وكاتب سويسرى . بدأ يكتب نتيجة لحاجته العملية إلى توجيه أبناء كنيسته ، ومقاومة الأفكار المتحررة . تناول حياة الفلاحين من جوانبها المختلفة بواقعية ملحوظة — المترجم

(١) كونراد فرديناند ماير (١٨٢٥ — ١٨٩٨) كاتب سويسرى من أسرة ميسورة مكنته من التفرغ للادب. اهتم بالدراسات التاريخية وبقى موزعا بين اللغتين الألمانية والفرنسية حتى وقعت الحرب بين البلدين فانحاز للثقافة الألمانية واللغة الألمانية. يختلف عن زميليه من كتاب سويسرا فى القرن الـ ١٩ — جوتهلف وكيلر — فى أنه يبتعد تماما عن كل تجربة عملية . أكثر كتاباته تتناول عصر النهضة — المترجم

ڤاجنر[١] . ولا شك فى أن لعمله ارتباطا وثيقا بالملحمة ، إلا أنه فى مجال الدراما الموسيقية . إن مساهمة ألمانيا فى الفن الباقى فى القرن التاسع عشر ليست فى مجال الأدب بل فى مجال الموسيقى ، وذلك أمر له دلالة واضحة . وإننا لنجد أساسا مشتركا ، من حيث نفسية العصر ، بين الأثر الڤاجنرى الخالد وبين الفن الروائى الأوربى العظيم فى القرن التاسع عشر . إن أغنية النيبلونج وثيقة الصلة بالطبيعية الرمزية فى سلسلة روجون ماكار لإميل زولا — حتى فى استخدام اللازمة المتكررة . لكن الفارق القومى الأساسى والنموذجى ، إنما هو تلك الروح الاجتماعية فى الإنتاج الفرنسى ، والروح الشاعرية البدائية الأسطورية فى الإنتاج الألمانى . ونحن لا نقول فى الواقع شيئا كثيرا إذا أكدنا أن الرواية ذات الطابع الأوربى الحق غريبة على ألمانيا — لكننا بذلك نعبر عن شىء هام بشأن العلاقة بين بين العقل الألمانى وبين الروح الديمقراطية الملازمة للرواية باعتبارها شكلا من أشكال الفن ، بل وبين العقل الألمانى وبين الديموقراطية عموما فى أوسع معانيها وأكثرها روحية .

وعندما أتحدث عن غربة الرواية فى ألمانيا ، وغربة الرواية الألمانية فى العالم ، فإنما أفكر فى القرن التاسع عشر وخاصة النصف الثانى منه ، وذلك لأن رواية العصر الرومانسى فى ألمانيا ، الذى أسهم فيه چان بول ونوڤاليس وتيك[٢]

---

(١) رتشارد فاجنر (١٨١٣ — ١٨٨٣) المؤلف الموسيقى المعروف ، وهو أيضا مؤلف مسرحى اشترك فى الحركة الثورية سنة ١٨٤٨ ونفى من درسدن إلى زيوريخ ، حيث وضع نظريته عن المسرحية الموسيقية فى محاولة للجمع بين هذين الفنين بالأسلوب الإغريقى القديم — المترجم

(٢) لودفيج تيك (١٧٧٣ — ١٨٥٣) بدأ يكتب القصص وهو طالب فى المدرسة ، أنشأ كثيراً من التعبيرات التى استخدمها الرومانسيون بعده. انضم إلى أتباع شليجل سنة ١٧٩٩ وحاول تطبيق نظرياتهم ثم تفرغ فترة من الزمن للنقد الأدبى والإخراج المسرحى ، ونظم استكمال ترجمة شكسبير التى بدأها شليجل. اهتم فى المرحلة الأخيرة من حياته بكتابة الرواية معنيا فيها بالنقد الاجتماعى — المترجم

وشليجل[١] وأرنيم[٢] وبرنتانو[٣] مساهمات رائعة ، لها على الأقل ممثل واحد – هو أرنست هوفمان[٤] – أصبح فنه فى الرواية فنا أوربيا بلاشك ، وترك أثرا قويا فى فرنسا بخاصة . وقد بدأت أوربا الأدبية تتعرض اليوم لتأثير مماثل من جانب القصة الروائية ذات الطابع الفردى الواضح التى كتبها فرانز كافكا(٥) التشيكى الألمانى الذى لم يمتد به العمر ، والذى تعتبر كتاباته الفكهة والتى تجمع بين الحلم والقلق من أعمق وأروع ما أنتجه الأدب العالمى فى النثر . أما فى مطلع القرن العشرين ، فى ثلثه الأول ، فإننا نشهد بوجه عام نوعا من نفاذ الرواية الألمانية ، شكلا وفكرا ، إلى مجال اهتمام أوربا . لكن هذا حديث آخر .

ألقى توماس مان هذه المحاضرة فى جامعة برنستون سنة ١٩٣٩ . ونشرت فى مجلة « القديم والجديد » Altes und Neues الصادرة بفرانكفورت سنة ١٩٥٣ . ترجمها إلى الانجليزية هيرمان سالنجر .

---

(١) فردريك شليجل (١٧٧٢ — ١٨٢٩) كاتب وناقد ومستشرق يعتبر مؤسس الرومانسية فى ألمانيا . لم تنجح رواياته بقدر ما نجح شعره — المترجم

(٢) لودفيج فون أرنيم (١٧٨١ — ١٨٣١) شاعر وروائى اشتهر بجمع الأغانى الشعبية وأحدث بذلك أثرا كبيرا فى الأدب الألمانى وله رواية طويلة فى جزأين — المترجم

(٣) كلمنس ماريا برنتانو (١٧٧٨ — ١٨٤٢) صديق أرنيم وزميله . اشتهر بشعره الغنائى وتمثله لروح الفلكلورية — المترجم

(٤) أرنست تيودور أماديوس هوفمان (١٧٧٦ — ١٨٢٢) كاتب ومؤلف موسيقى ورسام كاريكاتير . عاش حياة شاقة . عرضت له أوبرا أوندين سنة ١٨١٦ فى برلين كتب حكايات خرافية تمزج فيها بين الرومانسية والتحليل النفسى والواقعية والسخرية — المترجم

(٥) فرانز كافكا (١٨٨٣ — ١٩٢٤) قصصى ألمانى لم تنشر أهم رواياته إلا بعد موته . أصبح له أثر كبير فى الأدب الأوروبى بعد الحرب العالمية الثانية . أقام فى المصحات الصدرية مددا طويلة ، وألفت الوحدة واليأس ظلهما على حياته ، وعلى كثير من كتاباته . أهم رواياته « المحاكمة » و « القلعة » . والفرد عنده يكافح ضد قوى عمياء مجهولة ومع ذلك فهى التى تقرر مصيره — المترجم

توماس مان

الفنان والمجتمع

الفنان والمجتمع . لايسعني إلا أن أتساءل : ألم يكونوا على بينة من مدى دقة هذا الموضوع عندما كلفوني به ؟ الأرجح أنهم كانوا يدركون دقته تماما ، لكنهم يتظاهرون بالبراءة . ولست أدرى لماذا لم يقولوا مباشرة « الفنان والسياسة » مادام مفهوما أن كلمة السياسة تتخفى وراء كلمة «المجتمع» ؟ وهى لا تكاد تتخفى ، لأن الفنان باعتباره ناقداً للمجتمع أصبح له دوره فى السياسة ، أصبح فنانا سياسيا . أو بعبارة أشمل أصبح فنانا أخلاقيا . وإذا أردنا أن نصوغ رأس الموضوع صياغة كاملة فإننا نقول « الفنان والأخلاقيات » — وهى صياغة ضارة ومحرجة معاً ، لأنه ينبغى أن يكون واضحا أن الفنان ليس فى الأساس كائنا أخلاقيا إنما هو كائن جمالى فى المقام الأول . وحافزه الرئيسى هو غريزة اللعب لا الفضيلة. وصفته الأساسية أنه ، بكل بساطة وبراءة ، يتجاسر على اللعب بالقضايا والمتناقضات الأخلاقية . .

وأنا لا أنتقص من قدر الفنان عندما أقرر ضعف الصلة بينه وبين الأخلاقيات ، وبالتالى بينه وبين المجتمع . ولا يسعنى أن أوجه اللوم إلى الفنان الذى يعلن أن إصلاح العالم أخلاقيا ليس شأنه ولا هو شأن أمثاله ، والذى يؤكد أن فى وسع الفنان أن «يصلح» العالم بطريقة أخرى تختلف تماما عن طريقة الوصايا الأخلاقية ، وذلك بأن يقدم لحياته — أى للحياة عموما باعتباره ممثلا لها — شكلا ومضمونا عن طريق الكلمة والصورة والفكرة ، مما يجعل ظاهرة الحياة شفافة ، تسمح برؤية ما أسماه جوته «حياة الحياة» : أى الروح . ولا يسعنى أن أعارض ذلك الفنان إذا ما أكد

أن بث الحياة ، بكل معنى من معانى الكلمة ، هو الرسالة الفنية الحقة ولا شيء سواها . ونحن نجد عند جوته (الذى أكثر من الاقتباس من كتاباته لأنه قال الصواب عن معظم الأشياء فى هذه الدنيا فى أجمل أسلوب) هذه العبارة الموجزة الواضحة : « قد يكون للعمل الفنى آثاره الأخلاقية ، لكن مطالبة الفنان بأن يضع نصب عينيه غايات وأهدافا أخلاقية تؤدى إلى إفساد العمل الفنى » . إنه يقول فى هذه العبارة المتواضعة إن الفنان ينبغى أن يبتعد عن إلقاء المواعظ الأخلاقية . وقد نجد المعنى ذاته فى صورة أوضح فى عبارة أخرى من عبارات جوته ، فهو يقول بعد أن تقدمت به السن : « لم أوجه همى أبدا إلى تقديم المواعظ ضد المؤسسات الاجتماعية ، إذ كان ذلك يبدو لى دائما إدعاء وغرورا . كنت أتناول مثل هذه الموضوعات عن بعد ، وبرفق شديد » وبهذا يؤكد جوته أن تصدى الفنان للنقد الأخلاقى أو السياسى أو الاجتماعى إنما هو تخط لحدوده وخروج على التواضع اللازم له . أو ليس من الضرورى أن يكون التواضع صفة طبيعية فيه ؟

إن التواضع ضرورى للفنان لا فى علاقته بالواقع ومؤسساته وحدها بل وبالفن ذاته . وذلك ما يدفع الفنان الفرد فى معظم الأحوال إلى الشعور بالضآلة الشديدة . لكن هذا التواضع لا يلبث أن يتلاشى نتيجة للرابطة الوثيقة بين الفن والنقد . وهى رابطة ينبغى أن نقول عنها كلمة .

فمن المعروف أن كثيراً من الفنانين هم فى نفس الوقت أصحاب رأى فى الفن : هم نقاد فنيون ، أو لعلهم يدعون ذلك . ولا يسع المرء إلا أن يلاحظ التناقض بين الفنان ، أى الشخص الذى يشعر بضآلته التامة إزاء الشكل الفنى الخاص به ، وبين الناقد الذى يتصرف وكأنه حكم أو خبير بهذا الفن . لكن هناك بغير شك عنصراً من النقد يلازم كل شكل من أشكال الإنتاج الفنى ، وهو عنصر لاغنى عنه لكل إنتاج يتطلب من الفنان الصبر والمثابرة ، وبالتالى فهو يفرض قيوداً على صاحبه فى المقام الأول ،

غير أن الفنان لا يكتفى بذلك فى كثير من الأحيان بل هو يميل أيضا إلى نقد أعمال الآخرين ، أى الاشتغال بالبحث والتقييم من وجهة النظر الجمالية . ومما يلفت النظر أن هذا الميل يجد أوضح التعبير عنه وأبرزه فى ميدان الشعر ، وفى مجالات الفنون الأدبية . يصدق ذلك بصفة خاصة على أكثر مجالات الأدب دقة وحساسية : الشعر الغنائى . فرابطة الشعر بالنقد أوثق من رابطة المسرحية أو الرواية . وربما كان مرجع ذلك إلى الطابع الذاتى للشكل الغنائى ، وانعدام النظرة الموضوعية فيه وطريقة وضعه للكلمة فى خدمة الإحساس والحالة النفسية والنظرة إلى الحياة بصورة مباشرة .

أو ليس النقد فى آخر الأمر هو بطبيعته سهم من قوس أبولو : يئز ويصيب الهدف ثم يبقى مرتجفا فى قلب الرقعة التى أصابها؟ إن الكلمة، حتى فى صورة الأغنية — بل وخصوصا فى صورة الأغنية — هى نقد : نقد للحياة. وليس من الغريب انى فى بحثى للعلاقة بين الإنسان والمجتمع ، أفكر قبل كل شىء فى فنان الكلمة : الشاعر والأديب . وأستطيع أن أقرر هنا أن ثمة قدراً من التعارض الحتمى بين الفنان الكاتب وبين الواقع والحياة والمجتمع . وهو تعارض ناشىء من الارتباط بين الفنان والكلمة . ذلك أنه ينشأ لدى الفنان منذ مرحلة مبكرة إحساس يتألف من عناصر شكلية وعقلية ، يدفعه إلى الشعور بالامتياز على العالم القائم ، على المجتمع البرجوازى . وإذا كان موقفه الانتقادى من الدنيا المحيطة به يتخطى الحدود الجمالية ، ويدعى لنفسه صفة أخلاقية ، فقد يبدو ذلك موقفا هجوميا بعيدا عن التواضع . لكن لا شك أن هناك عنصراً أخلاقيا يرتبط بالصفة النقدية الملازمة للفن ، وأن هذا العنصر الأخلاقى ينبع من فكرة «الخير» وهى فكرة لها مكانها الطبيعى فى مجالى الجمال والأخلاق على السواء .

الخير والشر ، الجيد والردىء ... لقد أثار نيتشه زوبعة سيكولوجية حول هذين الزوجين من التعبيرات المتقابلة ، لكننا ينبغى أن نتساءل عما إذا كان الشر يختلف عن الرداءة ذلك الاختلاف الذى أراد نيتشه أن

يؤكده . إن الشر وكراهية الإنسان والقسوة ليس من الضرورى أن تكون رديئة من حيث التعبير الجمالى . إنها إذا عرضت بمقدرة فقد تكون «جيدة»

ولكننا نجد فى مجال التجربة والمجتمع الإنسانى أن الردىء والسخيف والزائف هو أيضا الشرير ، أى الحقير والضار بالإنسان ، إن الجانب الانتقادي في الفن ما أن يتجه نحو الخارج ، ما أن يصبح اجتماعيا ، حتى يصبح أخلاقيا ، و يصبح الفنان رجلا أخلاقيا اجتماعيا .

وقد عرفنا الفنان طويلا فى هذا الدور . والشكل الأدبى السائد الآن ، الجنس الغالب فى الفن الأدبى ، هو الرواية . وهى تكاد أن تكون بطبيعتها الرواية الاجتماعية ، رواية النقد الاجتماعى . فذلك ما حدث وما يحدث فى كل مكان ، فى كل بلد وصلت فيه الرواية إلى حد الازدهار ، فى انجلترا وفرنسا وروسيا ، وكذلك فى إيطاليا وبلاد اسكنديناوة . لكننا عندما نصل إلى ألمانيا نجد وضعا آخر . فما يسميه الألمانى « الاتجاه إلى الداخل » يجعله غير مهيأ للنقد الاجتماعى . وبينما كانت أوربا تخرج الرواية الاجتماعية كانت ألمانيا تنتج ذلك الشكل الانطوائى من الأدب ، الرواية التربوية . لكن إلى أى مدى يعتبر هذا النوع من الرواية — وهو خطوة أرقى من رواية المغامرات الساذجة — تصويرا المجتمع ؟ فلنأخذ أفضل نموذج لهذا اللون من الأدب ، رواية ولهلم مايستر لجوته . إننا نرى فى هذا العمل العظيم كيف تتحول فكرة المغامرة الشخصية بسهولة وبساطة إلى الفكرة التربوية ، ثم تتحول هذه — هل نقول على الرغم منها ؟ — إلى الفكرة الاجتماعية بل والسياسية . إن جوته لم يكن يميل إلى السياسة ، وكان يعتبر نقد الفنان أو الكاتب للمؤسسات الاجتماعية نوعا من التعالى والغرور .

وهو عندما يتصدى لهذا العمل ، كما نجد فى المشهد النثرى العنيف فى فاوست (ذلك المشهد الذى لم يصغه شعراً أبدا) حيث يندد بقسوة المجتمع على الفتاة الساقطة تنديد اليائس الذى يتوجه بدعائه إلى السماء — نراه يلتزم

رغم كل شيء بكبح جماح النفس(١) . لكننا لا يمكن أن ننكر على جوته الحافز الاجتماعي والاهتمامات الاجتماعية بل والإدراك العميق لمصائر الناس. أما فيما يتعلق بالسياسة . . . .

فيما يتعلق بالسياسة ، وعلى الرغم من تحذيراته المستمرة للفنان بشأنها ، لم يستطع أن يقطع ما لا ينقطع أو أن يحطم الرابطة التي لا انفصام لها بين الفن والسياسة ، أو بين العقل والسياسة . فنحن هنا بإزاء الإنسان في مجموعه ، والارتباط بين مختلف جوانبه ، وذلك أمر لا يمكن إنكاره . إن معارضة جوته للرومانسية ، وللتعصب الوطني ، وللنزوات والخيالات الكاثوليكية ، وللتغني بالقرون الوسطى ، ولنفاق الشعراء ، وللدعوة الواعية إلى التخلف والظلام بمختلف أشكالهما - هذه المعارضة ماذا يمكن أن تسمى إن لم تكن هي السياسة ، وإن كانت تتخفى في رداء جمالي أدبي ؟ إنها في الجوهر هي السياسة في أنقى صورها ، وذلك لأن موضوع كراهيته - أي الرومانسية مثلا - كانت هي نفسها سياسة ، كانت عداء للثورة (٢). فليحاول الكتاب أن يراوغوا بالحديث عن السياسة الثقافية

---

(١) هو المشهد ٢٣ قرب نهاية الجزء الأول ، وفيه نجد فاوست يقول لمفستوفيليس وقد علم للمرة الأولى بمصير مرجريت :

« واها لتلك الحسناء المعذبة الروح ! أهكذا تسقط إلى بؤرة الشقاء وهوة اليأس ؟أمثلها تترك لتهيم على وجهها زمنا طويلا،طريدةمشردة ،ثم يقبض عليها ويلقى بها في أعماق السجون ، حيث تعاني أشد الويل وأمر العذاب ! فياويحها من تعسة قد أناخت عليها الهموم وألحت عليها النوائب . وأنت أيها الشيطان الدنيء الخائن ،أتخفي عني كل هذا ؟ ثم تقف أمامي مقلبا عينيك الجهنميتين - وملؤهما الحقد والضغن - في رأسك الخبيث ؟ ولا هم لك إلا معاندتي ومشاكستي .. إلى السجن يذهبون بها حيث تعاني من البلاء ما يسحق الجسم ويوهن النفس ويستحيل الآن دفعه ورده ؟ حيث تمسى فريسة الوساوس الشيطانية ورهينة لقضاء بشري ظالم جائر ، خلو من الحس وصفر من الرحمة ... الخ ص ١٩٤ — ١٩٥ من الطبعة العربية ، ترجمة الدكتور محمد عوض محمد

(٢) بينما كانت الرومانسية في أوربا عموما ، حيث بلغ التطور الرأسمالي مرحلة من التقدم ، حركة تقدمية معادية للرأسمالية ، كانت في ألمانيا التي لم يقض فيها على الإقطاع بعد ، بهجومها على الرأسمالية وكشف مساوئها ، مدافعة عن الإقطاع والتخلف — المترجم

Kulturpolitik أو السياسة الذهنية Geistes Politik ووضعها بشكل زائف كمقابل للسياسة « الجارية » بمعناها « الضيق » ، فلن يزيد ذلك على أن يؤكد أن مشكلة الإنسانية لا تقبل التجزئة ، فهى مشكلة لم يكن لها فى أى وقت ولا فى أى مكان « معنى ضيق » ، وإنما هى تضم كافة المجالات . إن الجانب الجمالى والجانب الأخلاقى والجانب الاجتماعى السياسى كلها تتحد فى مشكلة الإنسانية .

ومن خلال هذه الوحدة نفسها نرى تفككا مفزعا . ذلك التفكك والتناقض المميزين للنفس المثقفة وعلاقتها بمشكلة الإنسانية . فالعقل الإنسانى متعدد الجوانب وقادر على أن يتخذ إزاء المشكلة الإنسانية أى موقف على الإطلاق ، حتى إذا كان موقف اللاإنسانية أو العداء للإنسانية . إن العقل ليس كيانا متجانسا ، ليس قوة محدودة تميل إلى تشكيل العالم أو الحياة أو المجتمع على صورتها . صحيح إن محاولة قد بذلت لإعلان التضامن بين جميع المثقفين ، لكنها محاولة مستحيلة تماما . فليست هناك غربة أعمق ، ولا رفض متبادل أحفل بالسخرية والكراهية ، مما هو قائم بين ممثلى مختلف صور الثقافة وأصحاب الآراء المتباينة . وهناك ميل للإعتقاد بأن العقل - بطبيعته ذاتها - يقف بصورة آلية إلى جانب « اليسار » — إذا جاز لى أن أستخدم تعبيراً اجتماعيا سياسيا — . وأنه بذلك يرتبط فى الأساس بأفكار الحرية والتقدم والإنسانية . ولكن الوقائع أثبتت مراراً خطأ هذه النظرة . فالعقل قادر أيضا على اتخاذ موقف نحو « اليمين » . بل وقادر على اتخاذه ببراعة تامة . وقد قال سانت بيف عن العبقرى الرجعى جوزيف ديمستر (١) مؤلف كتاب « عن البابا Du Pape » « إن الصفة الوحيدة التى يملكها من صفات الكاتب هى الموهبة » . وهى عبارة مركزة . تعبر عن تلك الفكرة المتعصبة التى تعتبر

(١) دبلوماسى وكاتب سياسى فرنسى ، كان من دعاة الحق الالهى للملوك — المترجم

الأدب والموقف التقدمي مترادفين . وهي تؤكد في الوقت نفسه أنه يمكن للإنسان أن يكون متحدثاً وداعية ـ وبقدرة عظيمة وخفة ظل وبراعة ـ لمبادىء اللا إنسانية والقتل والمقصلة ومحاكم التفتيش . أي لكل ما تطلق عليه الليبرالية والتقدم اسم قوى الظلام .

وإذا جعلنا معيارنا حدثاً اجتماعياً سياسياً كالثورة الفرنسية.فأي فروق شاسعة سنجدها بين موقف كل من «ميشليه» (١) «وتين Taine »(٢) بنقده المبالغ فيه لليعقوبية،وادموند بيرك(٣)صاحب كتاب تأملات حول الثورة في فرنسا(٤) (الذي ترجمه إلى الألمانية فردريك فون جنتس(٥) المعبر السياسي عن الفترة الرومانسية) .إن هذا الكتاب الأخير كان له أثر ضخم لفترة طويلة من الزمن حتى أني — في الفترة التي كنت فيها ذا اتجاه قومي محافظ

(١) جول ميشليه (١٧٩٨ — ١٨٧٤) مؤرخ فرنسي شهير ، كتب تاريخ فرنسا بالتفصيل . وقف إلى جانب الثورة بقوة ، ورفض أن يقسم يمين الولاء للامبراطورية الثانية مما أدى إلى فقده وظيفته في دار المحفوظات وكرسيه في الكوليج دو فرانس — المترجم

(٢) هيبوليت تين (١٨٢٨ — ١٨٩٣) فيلسوف وناقد ومؤرخ . له نظرية ميكانيكية في تفسير التاريخ : وضع كتاباً في ثلاثة أجزاء عن تاريخ فرنسا ، أحدها عن الثورة هاجم فيه روبسبير وجماعته هجوماً شديداً — المترجم

(٣) خطيب وكاتب ايرلندي ، معاصر للثورة الفرنسية ، يمثل الفكر السياسي المحافظ وإن كان في البرلمان من قادة حزب الأحرار — المترجم

(٤) مقالة سياسية ، بدأ بيرك كتابتها كرسالة خاصة إلى صديق فرنسي لكنه استفاض فيها وحولها إلى كتاب نشر سنة ١٧٩٠ ورغم أن بيرك كان من دعاة الحرية المتحمسين فيما يخص أمريكا وبولندا والهند ، فقد عارض الثورة الفرنسية بشدة . فهو يدعو إلى « حرية أخلاقية منظمة تتسم بالرجولة » ولا يرى في ثورة انجلترا سنة ١٦٨٨ انفصالاً عن الماضي بل عودة إلى المبادىء الدستورية السليمة . ويرى أن الثورة الفرنسية تقوم على حق الشعب في الانفلات من كل النظم القائمة وتقديم فلسفة جديدة تماماً ونظام للحكم لا صلة له بالماضي المترجم

(٥) فردريك فون جنتس (١٧٦٤ — ١٨٣٢) سياسي وكاتب ألماني ، بدأ مؤيداً للثورة الفرنسية ثم تحول ضدها . وكان أول أعماله الأدبية هو ترجمة كتاب بيرك . أسس بعد ذلك مجلة شهرية دعا فيها إلى المبادىء الدستورية الإنجليزية كمقابل للمبادىء الثورية الفرنسية — المترجم

ومعاد للديمقراطية ، فى أيام الحرب العالمية الأولى ، كنت ألجأ كثيرا إلى الاقتباس منه . وهو فى الواقع كتاب من الطراز الأول ، ولو كان ما يكتب كتابة جيدة يدل على صحة القضية التى كتب دفاعا عنها ، لكانت قضية بيرك سليمة تماما .

ولا ينبغى أن ننسى أن النقد الاجتماعى الذى قدمه مؤلف ملحمى مثل بلزاك إنما جاء فى جوهره من ناحية « اليمين » كما أن شخصية من إنتاج المجتمع البرجوازى الرأسمالى مثل البارون دى نوسنجن(١) يمكن أن يوجه إليها النقد من ناحية اليمين أو من ناحية اليسار على السواء ، بل ولدينا فى هذا العصر مثال رائع على نقد اجتماعى محافظ ، بل ويمكن أن نقول إنه رجعى ، يقدم فى أرقى وأكمل أسلوب فنى ، يتمثل فى شخص المرحوم كنوت هامزن(٢) وهو من المرتدين عن الليبرالية ، وقد تأثر بدستويفسكى ونيتشة وامتلأ بالكراهية للمدينة وحياتها والتصنيع والاتجاهات الثقافية وما يجرى مجراها ، وهو فوق كل شىء شديد العداء للإنجليز شديد الولاء للألمان إلى حد دفعه عند وصول هتلر إلى الحكم إلى تأييد النازية بحماسة وإيجابية حتى أصبح خائنا لبلاده . وكل من يعرف إنتاجه حق المعرفة وهو إنتاج كاتب عظيم ـ لم يكن ليدهشه هذا المسلك الثقافى وهذا المصير الشخصى ويكفى أن يذكر المرء سخريته الحادة واستهزاءه الصارخ ـ فى كتاباته الأولى ـ ببعض النماذج التاريخية للبرالية مثل فيكتور هيجو وجلادستون . لكن

---

(١) من شخصيات بلزاك فى مجموعته « الكوميديا الإنسانية » وهو ممول يهودى بغيض جمع ثروته عن طريق المضاربة على نتيجة معركة واترلو — المترجم

(٢) كنوت هامزن (١٨٥٩ — ١٩٥٢) روائى وشاعر وكاتب مسرحى نرويجى من أصل فقير ، أبواه فلاحان ، اشتغل بمهن متعددة . اشتهر بروايته «الجوع» (ترجمت إلى العربية) يظهر فى كتاباته اتجاهان : العطف على المشردين ممن لا ينتمون إلى فئة اجتماعية محددة ، والسخرية القاسية من الجوانب المادية للحضارة الحديثة . كان أسلوبه فى الكتابة ثورة فى الأدب النرويجى . وربما كان أشهر أديب نرويجى بعد إبسن — المترجم

ما كان موقفا فكريا طريفا ، ما كان مفارقة وأدبا رفيعا في سنة ١٨٩٥ ، أصبح سياسة حادة سنة ١٩٣٣ وأدى بصورة مؤلمة وحاسمة إلى القضاء على سمعة أديب يعرفه العالم كله .

ويرتبط بظاهرة هامزن ارتباطا وثيقا حالة عزرا باوند(١) ، وهو مثال مثير آخر يكشف الهوة العميقة التي يواجهها العقل في ارتباطه بمشكلة المجتمع . فبعد أن كان عزرا باوند فنانا جريئا وأديبا من أدباء الطليعة ، نجده يلقي بنفسه في أحضان الفاشية، ويقوم بالترويج لها أثناء الحرب العالمية الثانية كداعية سياسي ، ولكنه فقد الجولة نتيجة للانتصار العسكري للديمقراطية ، هذا الإنتصار الذي أصبح منذ ذلك الحين مشكلة للديمقراطية نفسها. وبعد أن حكم على عزرا باوند وأدين كخائن ، اجتمع عدد من المحلفين من كبار الكتاب الإنجليز والأمريكيين وقرروا منحه جائزة أدبية كبيرة ، هي جائزة بولنجين ، وكشفوا بذلك عن درجة عالية من استقلال الحكم الفني عن السياسة - أم ترى أن السياسة لم تكن بعيدة عن هذا الحكم بقدر ما يبدو لأول وهلة ؟ ولا أعتقد أني الوحيد الذي يرجو أن يعرف ما إذا كان هؤلاء المحلفون الموقرون على استعداد لمنح جائزة بولنجين لعزرا باوند لو كان بالصدفة شيوعيا وليس فاشيا ؟

إن ملاحظة عابرة كهذه تكفي اليوم بلا شك لوضع صاحبها تحت طائلة الاتهام بالشيوعية(٢) . غير أنها تكون تهمة ظالمة أو لعلها شرف لا أستحقه. فليست لدى على الإطلاق الصفات التي تجعلني نموذجا للشيوعي.

---

(١) شاعر وناقد أمريكي . هاجر في سن الثالثة والعشرين إلى أوربا ، حيث أصدر دواوين استلفتا الانظار بما فيهما من جرأة وتجديد في الوزن. وجمع حوله مدرسة من الشعراء وأثار مع أقرانه إهتماما عالميا بجيمس جويس ، وقدم مساعدات مالية وفنية إلى ت. س. اليوت. إدين في سنة ١٩٤٥ بخيانة وطنه الولايات المتحدة على أساس اتهامه بالدعاية للنازية خلال الحرب — المترجم

(٢) لاتعبر الآراء السياسية التي تزخر بها هذه الفقرة ، بطبيعة الحال ، إلا عن رأى كاتبها — المترجم

ولا شك فى أن كتاباتى تحفل بالرذائل التى تكرهها الشيوعية وتبغضها كالشكلية ، والميل إلى السيكلوجية، والشك ، والاتجاهات الانحلالية وهلم جرا ولا تنس الدعاية ونوعا من الضعف إزاء الحقيقة. فحب الحقيقة يعتبر ضعفا فى نظر الحزبين المتزمتين . لكن لابد من التفريق هنا . فالشيوعية فكرة. وهى فكرة تتعرض لتشويه شديد فى التطبيق ، لكن جذورها تمتد إلى أبعد من الماركسية والستالينية ، وسوف يكون تطبيقها النقى تحديا وواجبا يواجهان الانسان المرة بعد المرة . أما الفاشية فليست فكرة على الاطلاق ، بل هى شر نرجو ألا يستسلم له مرة أخرى أى شعب من شعوب الأرض صغيرا كان أم كبيرا . إن الفاشية - من خلال انتصاراتها ومن خلال هزيمتها التى لم أكن أرغب فيها تماما — هى التى دفعتنى بشكل متزايد نحو اليسار فى الفلسفة الاجتماعية ، وهى التى جعلت منى لفترة من الزمن نوعا من الداعية المتجول للديمقراطية ، وهو دور لم يغب عن نظرى أبدا ماله من طابع هزلى حتى عندما كنت فى أشد درجات الحماسة لسقوط هتلر

ولا شك فى أن المواعظ والاخلاقيات السياسية التى يلجأ إليها الفنان لها جانب هزلى ، وأن الدعاية للمثل العليا الانسانية تدفعه بصورة توشك أن تكون حتمية إلى الاقتراب - بل أكثر من الاقتراب - من التفاهة . ذلك شىء عرفته بالتجربة .

وإذا كنت قد وصفت منذ قليل الاتجاهات الاجتماعية الرجعية لأحد الكتاب الكبار بأنها مفارقة ، ورأيت فيها تناقضا بين مهنته وأسلوبه فى ممارستها ، فقد كنت على وعى مع ذلك بأن هذه المفارقة وذلك التناقض قد يكون لهما سحرهما وأثرهما الفكرى، وقد يكون فيهما وقاية من التفاهة أكثر مما يكون فى موقف سياسى طيب وما أظن أننا بحاجة إلى أن نسأل مثلا ، أيهما أكثر إمتاعا ككاتب سياسى : جوزيف ديمستر أم فيكتور هيجو؟ لكن إذا لم يكن هناك محل لهذا التساؤل فإن سؤالا آخر يفرض نفسه وهو ما إذا كان المهم فى الشئون السياسية ، وفيما يتعلق بالاحتياجات والمطالب الإنسانية ، أن يكون الكاتب ممتعا أم يكون مفيدا . ولقد وصف الناقد

الانجليزى فيليب توينبي الموقف السياسي الذى التزمته خلال الثلاثين عاما الماضية بقوله إنه « أفضل من أن يصدق » وأنا أقصد هنا مقالة كتبها فى جريدة الاوبزرفر الانجليزية بعنوان « المواطن العالمى المنعزل » وهى لا تتجاوز سبعمائة كلمة لكنها فى رأيى أصدق ما كتبه عنى كاتب فى انجلترا بل وربما فى رأى بلد آخر. إن توينبى الشاب على حق : فهناك شيء يثير التساؤل فى هذا الموقف ، فى كل ما تصدر عنه رائحة التفاؤل والديمقراطية والنزعات الانسانية والايمان بالانسان ـ بل هناك ما يثير التساؤل حول « صفتى كمواطن عالمى » فكتبى لها صبغة ألمانية صارخة ، وفيها من التطفل على شئون الاجتماع والسياسة مالم يكن على حساب التواضع الطبيعى فحسب ، بل وما اعتصره منى أيضا تشاؤم عقل تربى فى مدرسة شوبنهور ، ولم يتهيأ للتعبير عن النوازع الانسانية الكريمة. أو فلأ قلها صراحة فأنا لا اعتقد كثيرا بالايمان ، لكنى اعتقد بطيبة القلب التى يمكن أن توجد بغير إيمان بل ويمكن أن تكون النتيجة المباشرة للشك .

قال ليسنج (١) عن مسرحية « ناثان الحكيم » « لا شك فى أنها ليست مسرحية ساخرة . يغادر المتفرج ساحتها وفى فمه ضحكة مستهزئة . إنها رواية مؤثرة بقدر ما أستطيع » وكان يمكن أن يستخدم بدل كلمة « ساخرة » كلمة « عدمية » لو كانت الكلمة قد وجدت فى ذلك الحين. إن الفن مهما جلب على أصحابه من اتهامات مريرة. ومهما نعى فساد الكون ، ومهما بالغ فى معالجته الساخرة للواقع بل ولنفسه — ليس من طبيعته أن « يغادر الساحة وفى فمه ضحكة مستهزئة » إنه لا يهز قبضة شيطانية باردة ، قبضة العدمية ، فى وجه الحياة . هذه الحياة التى ما وجد الفن إلا لإنعاش روحها . إن الفن مرتبط بالخير ، وأساسه طيبة القلب ، وهى قريبة من الحكمة ، ولعلها أقرب إلى الحب. وإذا كان الفن يميل إلى دفع الانسانية إلى الضحك ، إلا أنه ليس

---

(١) جوتوالد افرايم ليسنج (١٧٢٩ — ١٧٨١) ناقد ومؤلف مسرحى ألمانى هاجم رأى اللوثريين القائل بعصمة الانجيل فصدر قرار بمنع تداول كتاباته ، وعند ذلك كتب مسرحيته « ناثان الحكيم » ودعا فيها إلى التسامح — المترجم

مستهزئا ، بل هو سرور تذوب فيه الكراهية والغباء ، وهو صفاء يحرر ويوحد. إن الفن الذى يولد متجددا بصورة مستمره من العزلة والانفراد يؤدى دائما إلى الوحدة والاندماج وهو آخر من يتوهم شيئا بالنسبة لأثره فى مصائر الانسان . إنه يحتقر كل ما هو ردىء ، لكنه لم يتمكن بعد من الانتصار على الشر . ورغم حرصه على العقل فإنه لم يستطع منع أخطر أنواع الجنون . إنه ليس قوة ، وهو مجرد عزاء . ومع ذلك فهو جاد أعمق ما يكون الجد ، وهو الميزان الدقيق لكل سعى نحو الكمال . لقد تلقاه الانسان منذ البداية كرفيق ، ولن تتمكن الانسانية أبدا من تحويل اعينها التى أثقلتها الشرور والأحزان عن براءة الفن .

ألقى توماس مان هذا الحديث فى البرنامج الثالث بالاذاعة البريطانية فى يوليو سنة ١٩٥٢ ونشر النص بعد أن راجعه المؤلف فى مجلة «القديم والجديد» Altes und neues الصادرة فى فرانكفورت سنة ١٩٥٣ .

لويجى بيراندللو(١)

المسرح والأدب

يرفض كتاب المسرح ، محترفو الكتابة للمسرح ، أن يعتبروا من رجال الأدب . فهم يقولون ويؤكدون ان المسرح مسرح وليس أدباً .

ولا نود أن نسيء الظن بحيث نتصور أن السبب الأول فى هذا الرفض هو تلك المبالغ الطائلة التى يكسبونها من وراء الكتابة المسرح ، وخاصة إذا ما قورنت بالمبالغ الضئيلة المضحكة التى ينالها المساكين المخدوعون ممن يشتغلون بالأدب البحت .

والأمر المؤكد أن هذه المجموعة من الكتاب قد نظمت صفوفها بحيث تواجه غيرها من الفئات المشتغلة بالصناعة نفسها : من ممثلين أوائل وأصحاب مسارح ومديرين ... تواجههم كمجموعة لها مصالح تجارية مشتركة . وقد وضع المؤلفون نظاماً لتوزيع انتاجهم على هذه الفرقة أو تلك ولتقسيم « المراكز » بينهم ولتحصيل نسبة على الدخل محددة سلفا : كذا فى المائة للعرض الأول وكذا فى المائة للعرض الثانى وكذا فى المائة لكل عرض تال ، وتتولى تحصيل هذه النسبة « جمعية المؤلفين بميلانو » وهى الجمعية التى ترسل فى نهاية كل ثلاثة أشهر بيانا بأعمالها للأعضاء ، وينتهى البيان دائما ـ مهما كانت الدراما أو الكوميديا سيئة ـ بمبلغ يتجاوز بكثير ما يحصل عليه أى كاتب آخر من بيع كتبه ، سواء كان من مؤلفى القصص القصيرة أو الطويلة (ولا داعى لذكر الشعراء) !

---

(١) لويجى بيراندللو (١٨٦٧ — ١٩٣٦) بدأ عمله الأدبى بكتابة الرواية ولم يتحول إلى المسرح إلا فى الكهولة ، وفيه اكتسب نجاحه الحقيقى . نال جائزة نوبل للآداب سنة ١٩٣٤ . ينقسم انتاجه بوجه عام إلى مراحل ثلاث : فقصصه الأولى تميل إلى الطبيعية . وتغلب على المرحلة الثانية نظرة الحزن والتشاؤم (وربما كان ذلك من أثر المرض العقلى الذى أصاب زوجته) ، أما مسرحياته الأخيرة فتدور حول قضايا متيافيزيقية ، يناقش فيها نسبية الواقع ، ويعرض نظريته فى تعدد الشخصية الانسانية — المترجم

ولا ريب فى أن هذا كله لا يتصل بالأدب من قريب أو بعيد . ونحن على استعداد للتسليم مع هؤلاء الكتاب بأن مسرحهم ذاك ، أى هذا العدد الذى يتفاوت وفرة وقلة من الكتابات التى تصدر إلى سوق المسرح ، ليس من الأدب فى شيء . لكن يحق لنا أن نتساءل : مادامت هذه المؤلفات ليست أدبا ، فتحت أى عنوان يمكن أن تدرج إذا ما تحولت من « نسخة المسرح » إلى كتاب ، وخرجت من « كمبوشة الملقن » إلى واجهات المكتبات ، ولم تعد مكتوبة بالآلة الكاتبة بل طبعت فى مطبعة أحد الناشرين ، وعندما تنزل — بعد أن يكون صوت الممثلين وإيماءاتهم قد جمع لها مبالغ طائلة من فوق خشبة المسرح — لتستجدى بتواضع ثلاث ايرات هى الثمن الذى يكتب على غلافها بين غيرها من المتسولين المنتظرين لإحسان الجمهور ، نعنى تلك المجلدات من القصص والروايات التى يؤلفها الأدباء المعدمون من المتفرغين للأدب البحت .

ولكن فلندع هذه الأرقام والحسابات ولنتناول موضوعنا . إن هناك سوء فهم خطير ينبغى إزالته ، ومصدره بالتحديد كلمة أدب .

إن كتاب المسرح ، محترفى الكتابة للمسرح ، يكتبون كتابة رديئة . وليس ذلك لمجرد أنهم لا يعرفون كيف يكتبون كتابة جيدة، ولم يحاولوا أبدا أن يكتبوا كتابة جيدة ، بل ولأنهم مقتنعون باخلاص بأن الكتابة الجيدة للمسرح ليست من اختصاصهم وإنما هى من اختصاص رجال الأدب . فهم يؤكدون دائما أنهم ينبغى أن يكتبوا بأسلوب المحادثة الذى يستخدمه الناس الذين لا يعرفون شيئا عن الأدب . ولما كانت شخصيات رواياتهم لا تمثل فى العادة أدباء بل أشخاصا من عامة الناس ، فلا يمكن تصوير تلك الشخصيات على المسرح فى صورة مغايرة لطبيعتها . ويكون الاستنتاج المنطقى : انهم لا بد أن يتكلموا كما يتكلم عامة الناس . وإذن : لا أدب .

وهم إذ يرددون هذه الأقوال لا يدركون أنهم يخلطون بين الكتابة الجيدة والكتابة المفتعلة المتحذلقة ، ولا يخطر لهم أن الكتابة المفتعلة التي يلجأ إليها بعض الأدباء الناشئين تحوى — من وجهة نظر الناقد الذى يعرف شيئا عن علم الجمال — نفس العيوب التي نجدها فى الطرف الآخر : فى كتاباتهم الرديئة. فالأدب إن لم يكن فنا يكون أدبا رديئا ، وسواء فى ذلك أن تكون كتابته مفتعلة متحذلقة أم رديئة ركيكة . ذلك أمر لا بد من تأكيده حتى إذا كان أصحاب تلك الكتابات عازفين عن اعتبار أنفسهم من رجال الأدب .

إن كتابة الدراما أو الكوميديا كتابة جيدة لا تعنى دفع الشخصيات إلى الكلام بشكل أدبى ، أى بلغة لا يتكلمها أحد ، هى لغة أدبية فى حد ذاتها . فتلك هى الكتابة المفتعلة . ولكن لا بد من جعل تلك الشخصيات تتكلم كما ينبغى لها . فى حدود شخصياتها ومواقفها وظروفها فى مختلف لحظات الحدث المسرحى ، وليس معنى ذلك على الاطلاق أن اللغة يجب أن تكون عادية أو غير أدبية . فماذا تعنى اللغة « غير الأدبية » إذا أراد المرء أن ينتج عملا فنيا ؟ ان اللغة لا يمكن أن تكون عادية — لأنها ستكون ملائمة لشخصية محددة فى مشهد محدد ، ستكون ملائمة لشخصيته أو افعاله أو حركته . فإذا ما تحدثت كل شخصية بطريقتها الخاصة ، لا بتلك اللغة التقريبية غير الدقيقة ، تلك اللغة الفجة المبتذلة التى لا تعبر إلا عن عجز الكاتب عن العثور على التعبير الدقيق لأنه لا يعرف كيف يكتب ، إذا ما توفر ذلك فإن الكوميديا تكون مكتوبة كتابة جيدة . وإذا ما فهمت هذه الكوميديا أيضاً فهما جيداً ، ثم أخرجت إخراجا جيداً ، فإنها تكون عملا فنياً أدبياً شأنها شأن الرواية الجيدة أو القصة الممتعة أو القصيدة الغنائية الرفيعة .

والواقع أن كتاب المسرح ، محترفى الكتابة للمسرح ، قد ثبتوا عند

قواعد التأليف التى وضعها أنصار المذهب الطبيعى ، والتى تخلط بين الإنتاج المادى والإنتاج العقلى والإنتاج الجمالى خلطاً غريبا ، بحيث تضفى على الإبداع الفنى (على الأقل من الناحية النظرية ، لأن ذلك مستحيل من الناحيـة العملية) طابع الضرورة الآليـة والثبات الميكانيكى المميزين للحقائق المـادية .

لـكن علينا أن نذكر أن الفن ، أياً كان شكله (ولنقل الفن الأدبى الذى لا يعدو فن الدراما أن يكون أحد أشكاله) ليس تقليداً ومحاكاة وإنما هو خلق وإبداع . وينبغى أن نتأمل أيضا مسألة اللغة ، والصعوبة المزعومة فى العثور على لغة تتكلمها حقاً الأمة الإيطالية بمختلف أقسامها ، وكذلك مسألة وجود حياة قومية إيطالية خالصة كضرورة لإضفاء مضمون وشخصية على المسرح الذى يستحق وصف المسرح الإيطالى ، وكأنمـا تتلخص طبيعة الفن ووظيفته فى تصوير هذه الحياة التى يمكن لكل إنسان أن يدركها من خلال الحقائق والظواهر الخارجية ؛ وغير ذلك من الهراء الفارغ والمعتقدات الجوفاء التى تزعم أن التـكنيك ينبغى أن يصور الأحداث (من الناحية النظرية وحدها طبعا لأن ذلك مستحيل من الناحية العملية) كما نراها تجرى أمام أعيننا فى الواقع اليومى . إن هذه القضايا جميعا تبين أى مشقة يتعرض لهـا — طوعا — شهداء تلك المعتقدات السخيفة وذلك الضلال الأدبى . إنهم ضحايا طريقة دالت دولتها منذ زمن طويل ، لـكن محترفى الـكتابة للمسرح لدينا ما زالوا يؤكدون ولاءهم لها .

إن القضية ليست قضية تقليد الحياة أو محاكاتها ، لسبب بسيط : إنه ليست هناك حياة يتألف الواقع منها وحدها حتى يمكن نقلها أو محاكاتها بصفاتها الخاصة المميزة . إن الحياة سيل متصل غير محدود ، وليس لهـا من شكل غير ذلك الذى نضفيه عليها من حين إلى حين . فأشكالها تتنوع إلى

غير نهاية وتتبدل باستمرار . والواقع أن كل إنسان يخلق لنفسه حياته الخاصة . بيد أن هذا الخلق لا يكون حراً أبداً ، لمجرد أنه يخضع لكافة الضرورات الطبيعية والاجتماعية التى تقيد الأشياء والناس وتحركاتهم ، فتشوهها وتعرقلها إلى حد يؤدى بها إلى الفشل والفشل الذريع . ثم هو لا يكون حراً أبداً ، لأن إرادتنا فى تشكيلها لحياتنا تتحرك فى أغلب الأحيان — إذا لم نشأ أن نقول دائماً — نحو أهداف اجتماعية ، كالوصول إلى مركز اجتماعى أو ما شابه ، مما يؤدى إلى تصرفات أنانية ، ويفرض علينا تنازلات أو واجبات هى بطبيعة الحال قيود على الحرية .

الفن وحده ، عندما يكون فنا صادقاً ، هو الذى يخلق بحرية : أى أنه يخلق وافقاً تنبع ضرورته وقوانينه وغاياته جميعاً منه وحده . وذلك لأن الإرادة لا تعمل هنا فى المجال الخارجى ، باذلة جهدها للتغلب على تلك العقبات العديدة التى تقف فى طريق الغايات العملية التى نسعى إليها فى عملية الخلق الأخرى الأنانية ، وأعنى بها ذلك الجانب العملى فى الحياة الواقعية والذى يشدنا — فى كل يوم من أيام الحياة — ويجذبنا إلى محاولة الخلق فيه وإلى أقصى حدود طاقتنا . وإنما تعمل الإرادة ، فى عملية الخلق الفنى ، متجهة إلى الداخل ، إلى تلك الحياة التى نسعى إلى أن نضفى عليها شكلا . وهذا الشكل بالذات ، الشكل الذى ما زال موجوداً فى داخلنا لكنه اكتسب حياة خاصة به وكأنما أصبح له استقلال كامل عنا ، يتحول بدوره إلى حركة . وهذا هو التكنيك الوحيد الصادق . أن ندع للشكل إرادة الحركة الحرة التلقائية المباشرة . أعنى ألا نفرض نحن بإرادتنا هذا الشكل المحدد أو ذاك من أجل تحقيق غاية خاصة بنا ، بل ندع الشكل حرا تماما ، إذ لا غاية له إلا فى ذاته . إنه هو الذى يريد ، وهو الذى يوجد فى نفسه وفينا تلك الأفعال القادرة على تحويله إلى شىء مجسد : تمثال أو لوحة أو كتاب . وعند ذلك فقط يتم العمل الفنى .

إن الشخصية تبرز وتتضح فى الحياة الواقعية على «أرضية» من الأحداث الطارئة التافهة ومن التفاصيل المألوفة . وكثيراً ما تؤدى العقبات العارضة غير المتوقعة إلى قلب تصرفات الناس رأساً على عقب ، وكثيراً ما تؤدى إلى الانحطاط بالشخصيات وتأكيد تفاهتها . لكن الفن يحرر الأشياء والناس والتصرفات من تلك الأحداث الطارئة والتفاصيل المألوفة والعقبات التافهة والمصادفات السيئة. إنه، بمعنى من المعانى، يجردها. أى أنه يرفض دون أن يدرى كل ما يعترض سبيل إدراك الفنان ، ويقرب من الناحية الأخرى كل ما يساعد هذا الإدراك ويقويه ويزيده غنى . وهو بذلك يخلق عملا ليس — كما هو الحال فى الطبيعة — بغير نظام (فى الظاهر على الأقل) ، يعج بالتناقضات ، بل شيئاً أشبه بعالم صغير ، تلتقى فيه كافة العناصر بترتيب وتتحرك معاً بنظام . وبهذا المعنى يخلق الفنان صورة مثالية ، لا بوصفه الأنماط ولا بتصويره للأفكار . بل بتبسيطه للأشياء وتركيزها . إن فكرته عن شخصياته والشعور المنبعث منها ، تؤدى إلى بعث الصور المعبرة وتجميعها والتأليف بينها . وتختفى التفاصيل غير الضرورية . ويندمج كل ما هو أصيل فى المنطق الحى للشخصيات ، ويتركز فى الوحدة المتمثلة فى كائن فلنقل إنه أقل واقعية وهو مع ذلك أكثر صدقا .

ولننظر الآن فى دور المسرح إزاء عمل فنى عبر عنه بصورة فريدة ونهائية فى الصفحات التى ألفها الكاتب . إن ما اتخذ تعبيرا بالفعل ، وما اتخذ شكلا بالفعل ، يجب أن يصبح مادة ملموسة ، مادة ينبغى للممثلين على قدر مالديهم من موهبة ووسائل أن يضفوا عليها بدورهم شكلا . ولما كان الممثل ، إذا لم يشأ (وهو لا يملك أن يشاء) أن تخرج كلمات المسرحية المكتوبة من فمه كما تخرج من الميكروفون أو الفونوغراف — لما كان مضطرا إلى إعادة فهم الشخصية ، فإنه يعيد فهمها بطريقته الخاصة . لا بد للصورة التى

عبر عنها الكاتب أن تنتظم داخل نفسه ثم تتجه لأن تصبح حركة تجسد هذه الصورة وتجعل منها واقعا فوق خشبة المسرح . إن أداء الممثل للدور يستمد حياته من فهمه له ، ولا سبيل إلى إضفاء الحياة عليه إلا عن طريق هذا الفهم، وذلك بواسطة الحركات التى تدفعه إليها الصورة نفسها،الصورة الحية الفعالة التى لم تعد موجودة داخل نفسه فحسب بل وأصبحت جزءا لا يتجزأ من كيانه روحا وجسدا .

ورغم أن هذه الصورة لاتنشأ من تلقاء نفسها لدى الفنان وإنما يثيرها فى ذهنه تعبير الكاتب ، فهل يمكن أن تكون تلك الصورة متماثلة فى جميع الحالات ؟ هل يمكن أن تبقى دون تغيير أو تبديل وهى تنتقل من ذهن إلى آخر ؟ لابد لها أن تتغير . وهى ستكون فى الواقع صورة تقريبية ، تتشابه مع غيرها لدرجة أو لأخرى ، لكنها لا تكون مطابقة لها . إن شخصية معينة على المسرح سوف تنطق بنفس الكلمات الواردة فى المسرحية المكتوبة ، لكنها لن تكون بذاتها الشخصية التى حددها الشاعر ، لأن الممثل قد أعاد خلقها داخل نفسه . والتعبير عنها إنما هو تعبير الممثل وإن لم تكن الكلمات كلماته . الصورة والجسم والإيماءة كلها له .

إن العمل الأدبى هو الدراما أو الكوميديا كما يراها الشاعر ويكتبها . أما ما نراه على المسرح فليس إلا ، ولا يمكن أن يكون إلا ، ترجمة مجسدة لذلك العمل . وبقدر ما هناك من ممثلين ستكون هناك ترجمات ، تتفاوت إخلاصا وتوفيقا ، لكنها ككل ترجمة ستكون دائما وبالضرورة أدنى من الأصل .

وذلك لأننا عندما نتأمل الأمر نجد أن الممثل لابد أن يفعل عكس ما فعله الشاعر . فهو يجعل الشخصية التى خلقها الشاعر أكثر واقعية وأقل صدقا إنه ينضو عن الشخصية جانبا كبيرا من ذلك الصدق المثالى الفائق ، بينما يعطيها فى مقابله ذلك الواقع المادى المألوف . وهو يجعلها أيضا أقل

صدقا إذ يترجمها فى هذا الواقع الوهمى الإصطلاحى الذى ينشأ فوق خشبة المسرح . أى باختصار انه لابد للممثل أن يضفى كياناً مصطنعاً ، فى محيط وهمى وزائف ، على أفعال وأشخاص عُبر عنهم فى حياة مثالية ، هى حياة الفن ، حيث يعيشون ويتنفسون فى واقع أرقى .

وماذا بعد ؟ أيكون المؤلفون المسرحيون على حق عندما لا يرون شيئا غير المسرح ، وعندما يقولون ويكررون ان المسرح هو المسرح وليس أدبا ؟

إذا عنينا بالمسرح ذلك المكان الذى تقام فيه حفلات مسائية وصباحية، ويوكل فيه إلى الممثلين تأليف الدور وتمثيله ، فى التو تقريبا ، ويعهد إليهم بإنشاء مشاهد درامية وكوميدية ، فالإجابة نعم . ولكن فى هذه الحالة ، لا بد أن يكون المرء على استعداد أيضا لقبول وضع أولئك النظّامين الذين يؤلفون فى يسر قصائد قصيرة لبعض المجلات المصورة إن هؤلاء لايكتبون من أجل النص بل من أجل الترجمة . ولا شك فى أن كتاباتهم المسرحية لاتعنى الأدب فى شىء ، فهى لاتعدو أن تكون مادة للممثلين ، يبعثون فيها الحياة والتماسك فوق خشبة المسرح . إنها فى الواقع أشبه بسيناريو يوضع للكوميديا دلارتى[1] . أما بالنسبة إلينا فينبغى ان يكون الفن شيئا آخر .

نشرت فى جريدة Il Messagero della domenica فى يوليو سنة ١٩١٨ .

---

(١) الكوميديا الشعبية فى إيطاليا . تعتمد على الارتجال . وتدور موضوعاتها غالبا حول الحب بين الشباب والشيوخ وبين السادة والخدم فى ظروف معاكسة . تحفل بالمؤامرات والتدبيرات التى تنتقل بالمتفرج من موقف هزلى إلى آخر . وكثيرا ما تضم الشخصيات النسائية مغنية وراقصة . وهى تستخدم لغة الحديث العادية . ويتخصص ممثلوها غالبا فى أدوار ثابتة يؤدونها باستمرار — المترجم .

لويجي بيراندللو

المسرح الجديد والمسرح القديم

لعلكم تعرفون حكاية الفلاح الفقير الذى سمع كاهن القرية يقول إنه لا يستطيع أن يقرأ لأنه نسى نظارته فى البيت ، فقدح زناد فكره ووصل إلى الفكرة العبقرية التى مؤداها أن معرفة القراءة تتوقف على امتلاك نظارة . فما كان منه إلا أن سافر إلى المدينة وتوجه إلى محل نظارات وطلب « نظارة للقراءة » وجرب مجموعة من النظارات لم تنجح واحدة منها فى تمكينه من القراءة ، وعندذلك سأله البائع بصبر نافد بعد أن قلب المحل رأسا على عقب « لكن قل لى ... هل تستطيع أن تقرأ ؟ » ودهش الفلاح لهذا السؤال وأجاب «عجبا ! إذا كنت أستطيع القراءة فلماذا حضرت إليك ؟ »

إن من لا يملكون فكرة خاصة أو إحساسا خاصا يريدون التعبير عنه، ويتصورون أنه يكفى لتأليف كوميديا أو دراما أو حتى تراجيديا أن يكتبوا شيئا يقلدون به شخصا آخر ، ينبغى أن تكون لديهم الشجاعة والصراحة لإبداء تلك الدهشة الساذجة التى أبداها هذا الفلاح المسكين .

وعندما يوجه إليهم سؤال « لكن هل لديكم حقا شىء خاص تريدون أن تقولوه لنا ؟ » ينبغى أن تكون لديهم الشجاعة والصراحة اللازمتين ليجيبوا « عجبا ! وإذا كان لدينا شىء خاص نقوله فهل كنا نكتب مثل أى شخص آخر ؟ »

لكنى أدرك أننا بذلك نطالبهم بالكثير .

وقد يكفى أن نطالبهم بألا يغضبوا كل هذا الغضب إذا ما قال أحد الناس بهدوء إننا لا نملك أن نمنعهم من كتابة وإعادة كتابة مسرح مكتوب بالفعل . فغاية ما يعنيه ذلك أنهم لا يملكون عيونا خاصة بهم وإنما يملكون نظارات مستعارة .

لقد قيل مرارا وتكرارا إن ملكة التقليد والزخرفة تغلب فى طبيعة اللاتينيين على ملكة الخلق والابداع . وإن تاريخ مسرحنا كله ، بل وأدبنا على وجه العموم ، إنما هو فى أساسه تكرار متصل لأساليب مستعارة ، وإننا عندما ننظر فى تاريخنا الأدبى سوف نجد نظارات كثيرة وعيونا قليلة ، وإن كتابنا لم يأنفوا من استخدام النظارات بل كانوا يفخرون باستخدام العدسات القديمة ، حتى يروا كما كان بلوتس أو تيرنس أو سنيكا (١) يرى ، وهؤلاء بدورهم كانوا يرون بنفس منظار تراجيديات الإغريق ومنندر وكوميديات العصر الأثينى الأوسط . غير أن هذه المعدات البصرية — إذا صح هذا التعبير — كانت على الأقل مصنوعة محليا ، وأساليب البلاغة المستخدمة فيها تأتى من محلات النظارات الخاصة بنا ، وبقيت هذه النظارات تنتقل من أنف إلى آخر ، عبر أجيال من من الأنوف ، حتى دوت صيحة مفاجئة ترددت مع ظهور الرومانسية تقول « أيها السادة ، فلنحاول أن ننظر بعيوننا نحن » وقد حاولوا ، ولكنهم للأسف لم يستطيعوا أن يروا إلا القليل . وعند ذلك بدأ استيراد النظارات الأجنبية .

إنها قصة قديمة . وما كان لى أن أرويها لو لم يكن الوضع قد وصل إلى حالة تدفع الإنسان ، من أجل الوصول إلى رضى الجمهور ، لا إلى النظر بعينيه بل إلى أن تكون لديه نظارة مستعارة ، تجعله يرى الناس والحياة بشكل خاص وبلون خاص ، يساير الموضة السائدة والذوق الشائع . والويل لكل من يأنف من تلك النظارات أو يرفض إرتداءها ، أو يتمسك بالرغبة فى النظر إلى الناس والحياة بطريقته الخاصة . فإن كانت رؤياه بسيطة سيقال إنها فارغة ، وإن كانت صادقة سيقال إنها مبتذلة ، وإن كانت حميمة وجادة سيقال إنها غامضة ومتناقضة ، وسيبدو التعبير الطبيعى عن هذه الدنيا الجديدة زاخرا بالعيوب .

(١) من المؤلفين الرومان — المترجم

وإنى أريد أن أتحدث فيما يلى عن هذه العيوب . لقد كان أكبرها وأشهرها فى جميع العصور هو الكتابة كتابة رديئة . ولعله من المؤسف أن نعترف بهذه الحقيقة : إن كل رؤيا أصيلة وجديدة للحياة عبر عنها دائما تعبيرا رديئا . أو على الأقل كان هذا رأى الناس فيها عند ظهورها لأول مرة ، وخاصة رأى ذلك الوباء الاجتماعى : أولئك الناس الذين يوصفون بالثقافة والذوق الرفيع .

وقد سعدت أخيرا بقراءة قطعة كتبها « كليف بل » يهاجم فيها هؤلاء الناس أنفسهم ، ويقول فيها إنه يتاح بين الحين والحين لرجل من ذوى الفكر الثاقب أن يشق طريقه، لكن المثقفين لا يرحبون بالأصالة . إنهم لا يرحبون بها ما دامت تبدو أصيلة . فرفقة الرجل ذى الموهبة الأصيلة ليست رفقة لطيفة ، على الأقل حتى يطويه الموت . والمثقفون يعجبون بمن يعطيهم — بطريقة لا تثير مخاوفهم — ذلك الشيء الذى اعتادوا أن يتوقعوه . وهم فى الجوهر لا يحبون الفن إلا كما يحبه المنافقون والمراؤون ، هم لا يريدون غير الاستمتاع برؤية القديم متلفعا برداء الجديد ، ولذا يفضلون أولئك « الحلوانية » الذين ينثرون قليلا من الفن على أفكارهم ومشاعرهم المألوفة . وعند ذلك نجد الثقافة (بهذا المفهوم) وقد أصبحت أشد خطورة من النفاق ذاته : إذ تتظاهر بالوقوف إلى جانب الفنان ، ثم هى تملك « سحر » ذوقها الرفيع ، وهى أقدر على الإفساد لأنها تملك أن تتكلم بسلطان لا يملكه المنافقون . ولما كانت تبدى إهتمامها بالفن فإن الفنانين — فى أغلب الأحوال — لا يستطيعون تجاهل أحكامها . لذا لا بد من تحرير الفنان ، بل وتحرير الجمهور أيضاً ، من تأثير رأى المثقفين . ولن يكون هذا التحرير كاملا حتى يتعلم الذين عرفوا كيف يسخرون من رأى البرجوازية الصغيرة ، كيف يتجاهلون أيضاً اعتراضات من يدفعهم ضعف إحساسهم إلى اعتبار الفن مجرد تسلية لطيفة .

أيها السادة ، لقد كان دانتى فى رأى مثقفى القرن الخامس عشر يكتب كتابة رديئة . كانت الكوميديا الإلهية فى رأيهم مكتوبة كتابة رديئة ، لا لمجرد كونها كتبت بلغة الشعب دون اللغة اللاتنية ، بل ولأنها كتبت كتابة رديئة بهذه اللغة الشعبية نفسها . ومكيا ڤيللى (١) ؟ لقد كتب «الأمير» ، ووجد نفسه مضطرا إلى الاعتذار ، والاعتراف بأنه لا يملك من الثقافة ما يجعله يكتبه بصورة أفضل . وكتابة أريوستو لأورلندو ڤوريوز و (٢) ألم تبد كتابة رديئة فى نظر المتعصبين لأسلوب تاسو (٣) الفنان وكتاب العلم الجديد لڤيكو (٤) ألم يبد لهم رديئا بل وبشعا ، إلى حد أنه اضطر

---

(١) نيكولو مكيا فيللى (١٤٥٩ — ١٥٢٧) سياسى ومفكر ومؤرخ إيطالى . تعرض للسجن والتعذيب فى حكم آل مديتشى . كان فى سنة ١٩١٣ محدد الإقامة فى داره بالقرب من فلورنسة ، فاستغل وقته فى تأليف كتابه الشهير «الأمير» الذى يوضح فيه آراءه فى كيفية قيام دولة قوية — المترجم

(٢) لودوفيكو أريوستو (١٤٧٤ — ١٥٣٣) شاعر إيطالى ارتبط لفترة طويلة ببلاط فيرارا وخدم فى المناصب الدبلوماسية والعسكرية ، وعندما نزلت الهزيمة بسادته صحبهم إلى المنفى ثم عين فيما بعد حاكما لإحدى الولايات ونجح كحاكم وإدارى . ومنذ ١٥٢٧ اعتكف فى داره الريفية وقضى بقية حياته فى تجويد ملحمته الشهيرة التى تعتبر ذروة الملحمة الرومانسية فى إيطاليا . وهى من نوع قصص آرثر ، وأورلندو هو رولا فى القصص الفرنسية ، ونحن نراه هنا وقد دفعه حبه لأنجليكا ، التى تحب بدورها جنديا بسيطا ، إلى الجنون — المترجم

(٣) برناردو تاسو (١٤٩٣ — ١٥٦٩) شاعر إيطالى ، عاش حياة غير مستقرة خدم خلالها أكثر من مملكة من ممالك إيطاليا ، ومات وهو حاكم لإحدى الولايات فى خدمة دوق مانتوا . أسلوبه متأثر باسلوب بترارك . أهم مؤلفاته ملحمة بعنوان « أمادوس الغالى » صدرت سنه ١٥٦١ — المترجم

(٤) جيامباتستا بترارك فيكو (١٦٦٨ — ١٧٤٤) فيلسوف ومؤرخ وقانونى وناقد أدبى وشاعر عصامى . كان أبوه بائع كتب فقير . عرض نظريته الفلسفية فى سبعة مؤلفات باللغة اللاتينية كان أهمها كتاب « العلم الجديد Scienza Nuova » الذى صدر سنة ١٧٢٥ ثم أعاد إصداره معدلا فى سنة ١٧٣٠ ثم عدله مرة أخرى فى ١٧٤٤ تعتبر أفكاره إمتدادا للأفلاطونية الجديدة التى ظهرت فى عصر النهضة . وكثير من النقاد يعتبر أسلوبه معقدا . لم تلق أعماله إهتماما كبيراً حتى ترجم ميشليه كتابه « العلم الجديد » إلى الفرنسية فى ١٨٢٧ ، ويعتبره بنديتو كروتشى من أعظم فلاسفة إيطاليا — المترجم

إلى الكتابة بطريقة مختلفة تماما — حتى لكأنه شخص آخر — وذلك عندما قرر إرضاء من اعتادوا القراءة بمنظار تلك البلاغة التى أصبح من دعاتها فيما بعد .

ومن الغريب فى هذا الحديث عن العيون والنظارات أن جميع من يرتدون النظارات (وكل المثقفين يرتدونها ، أو على الأقل لابد أن يرتدوها ، وخاصة عندما يتظاهرون بأنهم لا يشعرون بوجودها) يقولون ويرددون إنه لا بد فى الفن من أن ينظر كل إنسان بعينيه ، لكنهم فى الوقت نفسه ينتقدون كل من يستخدم تلكما العينين ، سواء أحسن ستخدامهما أم أساء . وذلك لأنهم بينما يدعون إلى استخدام الكتاب لأعينهم ، يريدون منهم أن يروا بالضبط ماتراه أعين هؤلاء المثقفين ، بينما لا تعدو عيونهم تلك أن تكون نظارات لو سقطت وانكسرت اساد لديهم الظلام .

وقد جرت العادة منذ بدأت عملية الاستيراد من الخارج فى دنيا المسرح ، على شراء تلك النظارات من باريس ، ذلك السوق الذى أصبح عالميا بالنسبة لمثل هذه السلع . والواقع أن أشهر المصانع الفرنسية بدأت الآن تفقد سمعتها ، بل إن عددا غير قليل منها وصل إلى حافة الإفلاس ، فالنظارات الخداعة التى تنتجها مصانع ساردو (١) Sardou كانت فى وقت من الأوقات مستخدمة فى كل مكان تقريبا . وما زال هناك من يستمر فى استخدامها بيننا ، ويحقق من وراء ذلك أرباحا طائلة ويكسب تقديرا ملحوظا ، رغم أن ذلك يبدو غير معقول . لكن كثيرا ما تكون الحقيقة هى أبعد الأشياء عن المعقول . وكثيرا ما قيل إن هناك عدسات ملائمة لقصار النظر ، وهى عدسات قوية ينصح بها الخبراء من أجل الرؤية الدقيقة الحادة ، وهى

---

(١) فيكتوريان ساردو (١٨٣١ — ١٩٠٨) من أنجح كتاب المسرح الفرنسيين فى عصره رغم ماتعرض له من انتقادات . انتخب عضوا بالأكاديمية . تتصف رواياته بالسطحية . كان كثيرا ما يكتب وفى ذهنه ممثل محدد لأداء الدور (مثل ساره برنار وهنرى ارفنج) . اخترع برنارد شو للسخرية منه ومن تأثيره فى المسرح كلمة Sardoodledom — المترجم

العدسات التى تنتجها مصانع « بيك Becque »(١) وتضع عليها الماركة المسجلة « صنع فى باريس » وهناك نظارات أخرى يقال إن لها نفس التأثير الحسن ، هى نظارات ديكورل DeCurel »(٢). ولكن لم تلبث أن جاءت من النرويج البعيدة إلى السوق الألمانية أولا ثم انتقلت منها إلى السوق الفرنسية ، النظارات القوية التى صنعها هنريك إبسن ففرضت نفسها ، وذلك لما تمتاز به من قدرة فائقة على النفاذ إلى أعماق القيم الفكرية والإجتماعية ، واستمرت هذه الموضة فترة طويلة ومع ذلك لم ينجح إلا القليلون فى الملاءمة بينها وبين أنوفهم .وعندما اعترفوا بهذه الصعوبة وسلموا بتعذر التغلب عليها ، بدأت تنتشر موضة المونوكل الذى تنتجه مصانع « باتاى(٣) Bataille » وبرنشتين(٤). وقد بلغ توزيعها أرقاما كبيرة فى مختلف بلاد العالم . وهناك أخيرا ، لسوء الحظ ودون أى مسئولية على المخترع ودون أى رضى من جانبه ،ظهرت عدسة تحمل اسم بيراندللو ، يقول الخبثاء إنها خدعة شيطانية تجعل من يرتديها يرى الأشياء مزدوجة أو مثلثة أو منحرفة، أى تجعله يرى الدنيا مقلوبة رأسا على عقب.ومازال الكثيرون

---

(١) هنرى فرانسوابيك (١٨٣٧ — ١٨٩٩) يعتبر من الرواد فى إحياء المسرحية الواقعية، لم يلق نجاحا كبيرا فى حياته ، من أشهر رواياته « ساردانا بالوس » (١٧٦٧) و « الغربان » (١٨٨٢) و « الباريسية » (١٨٨٥) — المترجم

(٢) فرانسوا دوكوريل (١٨٥٤ — ١٩٢٨) اشتهر بروايتين أخرجها المسرح الحر فى ١٨٩٢ : « جريم قديمة » وهى قصة إمرأة حاقدة تتهدد سعادة من حولها ، وينتهى بها الأمر إلى الهرب من نفسها بالتجوء إلى أحد الأديرة ، و « النفوس المتحجرة » وهى قصة أسرة من الارستوقراطية المتدهورة تعمل للتستر على فضيحة مخزية خوفا على سمعتها . من رواياته الأخرى « الفتاة المتوحشة » (١٩٠٢) « الرقص أمام المرآة » (١٩١٤)، « النفس المجنونة » (١٩٢) — المترجم

(٣) هنرى باتاى (١٨٧٢ —١٩٢٢) تعتمد رواياته على التحليل النفسى منها مثلا رواية Maman colibri (١٩٠٤) يعالج فيها غرام سيدة فى أواسط العمر بصديق ابنها . من رواياته الأخرى « العذراء الحمقاء » و « ثمرة الغرام » — المترجم

(٤) هنرى برنشتين (١٨٧٦— ١٩٥٣) رواياته محكمة التركيب تميل إلى استعراض العواطف العنيفة . منها: العدوان . شمشون . اللص السر ، وغيرها — المترجم

يستخدمون هذه العدسة ، رغم أنى لا أدع فرصة تمر دون أن أنبههم إلى أن هذه العدسة كفيلة بإفساد أعينهم . ونحن نستطيع اليوم أن نعثر أيضا على نظارة ترفع المكانة الاجتماعية للمواطن من ناحية وتساعده على الهضم من ناحية أخرى ، وهى نظارة رخيصة سهلة الاستعمال ، ويمكن الحصول عليها بالألوان أو بدونها ، ويمكن أن تكون بلونين : فإحدى عدستيها بلون كوميدى والأخرى بلون عاطفى . وفى وسع أى حلاق يملك أبسط المواهب الدرامية أن يقدمها ، وهو واثق من جمع ثروة محترمة والحصول بسرعة على شهرة لا بأس بها .

* * *

لكنى أريد أن أحدثكم عن المسرح الجديد والمسرح القديم ، فقد تحدثت حتى الآن عن العيون والنظارات : أى عن الابداع الأصيل والتقليد والمحاكاة . وما أظن ذلك فى حاجة إلى مزيد من الشرح أو التفسير . وليس فى عزمى أن أنقد تلك المحاكاة التى كانت فى الماضى وستكون فى المستقبل صفة مميزة للمسرح القديم . لن أنقدها ، على الأقل حتى أغضب المغرمين بتلك الرذيلة الأخرى من رذائل المجتمع الراقى : رذيلة النقد الأدبى «الخالص» . فأولئك الناس يعتقدون أن أى مناقشة حول المسرح لا تستحق أى اهتمام من جانبهم . أنها لا تثير انتباههم إلا إذا اتخذها شاعر أو ناقد ـ ممن يلقون التقدير والاحترام فى المجالات الأخرى ـ كوسيلة من وسائل التعبير . وحتى فى هذه الحالة ، إذا ما تناول النقد الأدبى «الخالص» المسرح بالحديث ، فإنه يحرص على ألا يضيع كلمة أو نظرة واحدة يلقيها ولو بصورة عابرة على المشتغلين بالمسرح ممن يتشبثون بالمفهوم المألوف عنه ، أى باعتباره المكان « الذى يجرى فيه التمثيل » والذى تحكمه قواعد محددة ، والذى يدور الحديث عنه بتلك الرطانة الخاصة والذى تعرض فيه المشاهد على التعاقب بالوسائل المسرحية المتميزة . وهم يتفقون على أنه ينبغى النظر إلى العمل المسرحى على أنه من أعمال الفن ،

لا أكثر ولا أقل ، وأنه غير جدير بالمناقشة إلا فى هذه الحدود . ولكن ... فلنتأمل الأمر قليلا . إن انكار كل صفة ادبية لإنتاج هذه المهنة ، ومواجهة ذلك الإنتاج بالسكوت عنه سكوتا مطبقا - كما يحدث بازاء تلك المجموعة الكبيرة من مؤلفى الكوميديا ممن يفخرون بأنهم أصحاب «حرفة» اكتسبوها عن طريق المران الدائب فوق خشبة المسرح ، ويشعرون بأنهم ينبغى أن يدافعوا عن المسرح باعتباره ميدانهم الصغير المغلق الذى لايجوز لأحد الدخول إليه ، ويتحصنون داخله بعدد هائل من اللافتات كتبوا عليها عبارة «ممنوع دخول الغرباء» - إن هذا الانكار قد يكون موقفاً صحيحا من نواح كثيرة ، ولكن اعذرونى إذا قلت ان هذه المهنة قد انتجت مع ذلك - فى بعض الحالات التى تمخض عنها إلهام مفاجىء - كثيرا من الكوميديات الجميلة والعظيمة . وإن كانت قد بقيت رغم كل شىء حرفة وتجارة فى الجانب الأكبر منها . وماذا يهم ذلك ؟ .

حتى فى انجلترا فى أيام شكسبير ، وحتى فى اسبانيا فى أيام لوب دى ڤيجا (١) وكالديرون دى لا باركا (٢) ، وحتى فى فرنسا فى أيام موليير ، كان المسرح مهنة مقصورة على «المختصين» ، على من عركوا خشبة المسرح ، ومن كرروا نفس القصة ونفس الحبكة خمسين مرة ، وأعادوا نفس الأجواء التى عرفها جيل كامل ، ولم يكن يعنيهم فى كثير أن يضعوا الأفكار فى المكان الأول . ولم تكن شخصية الكاتب تهم فى شىء ، إذ كانت الغالبية العظمى من الكوميديات تكتب خلال أربع وعشرين ساعة ، لتستخدم

---

(١) لوب فليكس دى فيجا (١٥٦٢ - ١٦٣٥) أشهر مؤلفى المسرح الأسبان . أغزر المؤلفين إنتاجا فى جميع العصور . تنسب إليه ٢٠٠٠ رواية لكن المعروف منها ٧٢٥ والموجود منها ٤٧٠ . كتب فى جميع الموضوعات ، من حياة القديسين إلى أشد الكوميديات إقذاعا . وجد المسرح الأسبانى فى طفولته لكنه أدرك إمكانياته وأصبح دى فيجا سيده لأكثر من ٥٠ عاما --- المترجم

(٢) بدرو كالدرون دولا باركا (١٦٠٠ - ٨١) خليفة لوب دى فيجا ، كتب أول مسرحياته فى سن ١٤ ، عين مؤلفات رسميا فى بلاط فيليب الرابع . مازالت بين أيدينا نحو ١٠٠ من مسرحياته ، ومعظمها من الروايات التى تدور حول موضوعات من التوراه والإنجيل - المترجم

للعرض ليلة واحدة ثم يلقى بها بين المحفوظات . لم يكن هناك اهتمام جدى بالعمل الفنى ، بالمعنى الذى يعنيه النقد الأدبى الرفيع ويتوق إليه أصحاب الثقافة والذوق . لكن ينبغى أن نذكر أيضاً أن مسرحية «الحياة حلم» (١) وغيرها كثير - إنما أنتجت فى تلك الورشة . وماذا يهم ذلك أيضاً ؟

يبدو لى من هذا جليا أن كل نظرية فى الفن ، وكل موقف نقدى، وكل قضية تتضارب فيها الآراء ، إذا ما عرضت بشكل منهجى ومجرد ، وسواء نوقشت بالمعيار الفكرى أو الأخلاقى ، أو حتى بالمعيار الجمالى البحت ، فإنها جميعاً يمكن أن تختلط وتضطرب أو تنقلب رأسا على عقب عند ظهور العمل الفنى ، فهو عمل لا يمكن أن تنسب إليه خطيئة أصلية ، بمجرد مولده ، وإنما هو يلقى الاعتراف والتقدير ويصبح من أبناء مملكة الفن بغض النظر عن الجهة التى أتى منها . المهم أن يصل إلى هدفه .

لقد أوردنا حتى الآن مقدمة موجزة حول الإبداع الأصيل والتقليد والمحاكاة (العيون والنظارات) وذلك فى معرض الحديث عن المسرح الجديد والمسرح القديم ، وأبدينا عدم موافقتنا على المجادلات الفنية التى تقدم على أساس منهجى ومجرد . وأرجو أن تسمحوا لى بالتمهل قليلا عند هذه النقطة لأقدم لكم الأسباب التى بنيت عليها هاتين القضيتين .

فلنسأل أنفسنا هذا السؤال : هل يمثل العمل المسرحى قيمة فنية ؟ هل هو تعبير مدروس ومصقول ؟ هل هو لون من ألوان الفن «الجديد» بمعنى أننا نجد فيه انسجاما بين المضمون وبين ذلك الحرص على إعادة النظر فى القيم الفكرية وعرضها فى صورة جديدة ، ذلك الحرص الذى نجده سائدا هذه الأيام فى جميع المجالات : فى السياسة وفى العلم وفى الفلسفة وفى الفن ذاته ؟ ألا ينسجم ما يقدم من ألوان الكوميديا أو الدراما مع روح هذا

---

(١) La vida es suno (١٦٧٣) مسرحية فلسفية من أهم مسرحيات كالدرون — المترجم

المسرح الجديد ؟ أى بعبارة أخرى: ألا نجد فى هذا الغربال قدرا من الحب الصالح نستطيع أن نستمد منه إنتاجا فنيا باقيا ، بينما تظل تلك الكوميديات والدرامات التى لا تتمثل هذه الروح الجديدة هزيلة لا تعدو أن تكون قشا وعصافة ولا أمل يرجى منها ؟ ولنواصل التفكير فى القضية : هل يمكن للنقد — وهذا هو الحال — أن يتولى توجيه نشاط الكتاب بدلا من الاكتفاء بمتابعة هذا النشاط وتفسيره؟ هل يمكنه أن يقوم بهذا التوجيه بحيث يحقق أكبر كسب ممكن لجميع الأطراف ، وخاصة للكتاب الجدد الذين ما زالوا يبحثون عن أسلوبهم الخاص فيرشدهم إلى قضايا محددة لا أمل بدونها فى إنشاء أعمال جديدة حية ؟ إذا كان ذلك ممكنا فينبغى أن نطالب النقد الأدبى بتحديد تلك القضايا بلا إبطاء . لكن النقاد يمكن أن يجيبونا بأن مجرد طرح تلك القضايا وتحديدها لا يختلف كثيراً عن حلها، وبالتالى فهو يعنى إنهاء وجودها كمشاكل ، وتلك مهمة المؤلفين لا النقاد .

ومن الواضح أن عرض القضية بهذه الصورة عرض خاطىء ، فهى فى صورتها هذه تستعصى على الحل . ولا بد للوصول إلى حل لها ، من دراسة دقيقة للقضايا الأساسية المتعلقة بالشكل وبالحقيقة الجمالية . وهى دراسة سوف نتبين عندما نجريها أن صفة « الجدة » فى الفن لا تعدو أن تكون واحدة من مجموعة كبيرة من القيم اللازمة للعمل الفنى . ولسنا فى حاجة إلى مناقشات مجردة تؤكد أو تنفى بعض الخصائص غير المحددة التى يتشكل منها هذا « الجديد » . إن العقول المتفتحة والقدرات الخلاقة تعثر على تلك الخصائص ، لكنها تقع عليها دون بحث أو تقص — وهذا هو المهم — بل وربما دون أن تتعرف عليها فى صورتها المجردة . ثم هى — دون دراسة — تصل إلى حل لها . وليس صحيحا أن هذه القضايا مرتبطة بعصر معين ، وأن العقول الخلاقة يمكن أن تستمدها من العصر الذى تعيش فيه .

فإذا كانت هذه العقول خلاقة حقا ، فإن تلك الخصائص تصبح طوعاً لها ، ولا تعود مجرد حقائق مبهمة وغائمة فى الزمن ، وإنما تكون أجزاء

مبهمة وغائمة من العقل الخلاق نفسه . ولما كان العقل يحويها كجزء من طبيعته ، كجانب من جهده الحى ، فهو يملك القدرة على التحرر منها وذلك بالتعبير عنها . وهى خصائص فعالة لأنه لم يعبر عنها عن طريق النقد وإنما ظهرت عن طريق الفن . أى أنها لم تتحدد عن طريق الفكر الخالص الكفيل بتجميدها وتقييدها، وبالتالى قتلها كقضايا بمجرد حديثه عنها، وإنما تتحدد عن طريق الفن فى صورة هى خلق لحياتها الخالدة وهى مصدر لهذه الحياة .

ما الزمن بالنسبة إلينا بعيداً عن المعنى والقيمة اللتين نضفيهما عليه ؟ أقول نضفيهما ، وأقصد بروحنا .

ولنفكر قليلا ! فمن الذى يستطيع أن يضفى على الزمن معنى وقيمة ؟ لا معنى خاصا أو قيمة خاصة تدوم خلال لحظات حياة فرد واحد، بل معنى وقيمة عامين وشاملين ، يستطيع كل إنسان أن يجد فيهما نفسه فى كل وقت ؟ من يستطيع ذلك إن لم يكن هو الإنسان الذى يستطيع أن يتكلم بغير أى مصلحة ذاتية، بحيث يمكن لصوته أن يتردد فى صدر كل من يستمع له وكأنه صوته نفسه ؟ إنه ليس الإنسان الذى يحقق لشخصه فى الحياة أهدافا مادية ، بل هو الإنسان الذى يؤكد « ان مملكتى ليست من هذا العالم » ، ويؤكد مع ذلك أن له مملكة . هو الإنسان الذى يخلق لهذا السبب الحياة لنفسه وللجميع. هو الإنسان الذى ينجح لهذا السبب فى جعل رؤياه العضوية والشاملة للحياة رؤيا متماسكة وراسخة هو الإنسان الذى يشبه لهذا السبب الروح الكاملة النقية القادرة على أن تكتشف نفسها بصورة تامة . هو الشاعر والصانع والخالق: إنه قادر على أن يعطى زمانه معنى شاملا وقيمة كلية ، لأنه بعدم أنانيته المطلقة يجعل مجالات اهتمام حواسه اليقظة المتفتحة جميعاً (عينيه الجديدتين) وأفكاره ، والعلاقات بين الحواس والمشاعر والصور، يجعلها كلها تكتسب فى داخله استقلالا ذاتيا ووحدة عضوية كاملة.

وهو يرغب فى تحقيق تلك الوحدة داخله ، تلك الوحدة التى تريد الحياة أن تحققها لنفسها بحرية ، بحيث يصبح هو — بهذا المعنى — خادما روحيا للروح ،خادماخلاقا لإنتاجه الخلاق.إن له كغيره من الناس مكانا فى الوحدة العضوية للحياة . وهو لا يخلق ليتسلط ويتحكم بل لينسق وينظم . ولهذا السبب أطلق المسيح الشاعر الصانع خالق الواقع على نفسه اسم « ابن الإنسان » وأعطى الحياة معنى وقيمة بالنسبة لكل الناس .

* * *

ولذا فإن مشكلة الزمن لا وجود لها بالنسبة للخالقين .

وإنما هى تنهض أمام أولئك الذين يستحقون بلا شك كل تقدير واحترام ، لأنهم مستنيرون وينيرون غيرهم ، لكنهم لا يملكون ح ة تلك المواهب الخلاقة .

والواقع أن كل إبداع ، كل رؤية للحياة ، كل كشف الروح ، يحمل فى طواياه بالضرورة مشاكل وقضايا وتناقضات منطقية ، تزداد حدة وجلاء بقدر ما تكون تلك الأعمال الفنية والرؤى والاكتشافات عضوية وشاملة : وذلك ببساطة لأن الغموض صفة ملازمة من صفات الروح ، ولابد أن يؤدى النظر إلى الحياة بعين جديدة ، والتعبير عنها تعبيرا جريئا ، وإعادة تنظيمها ، إلى دفع الحياة مرة أخرى إلى منطقة الغموض . فالعمل ، والخلق — خلقا جديدا — من لا شىء ، يؤدى إلى أن يشعر الناس جميعاً بهذا اللاشىء من جديد بقوة أكبر . لكن ذلك القلق الذى تثيره الرؤيا الجديدة لا يلبث أن يخمد بالتدريج ، كما يهدأ الضيق والبرم اللذين تشعر بهما الانسانية إذ تعود ببصرها إلى تلك الموضوعات . فمن حسن الحظ أن طبيعتنا مركبة بحيث تستطيع أن تألف الأشياء وتنام . ان الاهتمام الذى يوشك أن يكون عاما فى البداية ، يؤدى إلى الانتباه لتلك التناقضات التى كانت موجودة دائما ، لكنها تبدو فى هذه اللحظة وكأنها قضايا جديدة، وذلك لأنه أصبحت لها قيمة جديدة . ويكاد يكون من المستحيل أن يطمئن الناس

منذ البداية وبصورة مباشرة إلى الإحساس الجديد بالحياة . فالمشاكل تبدو لأول وهلة غامضة ، والأسباب الكامنة وراءها تبدو متناقضة ، «والمنطق» المزعوم ينسحب وقد سقط عنه القناع .

إن الرؤيا الجديدة تبقى مبهمة ، ويوجه اللوم إلى شكل التعبير عنها ، وخاصة إذا كنا بإزاء عمل من أعمال الفن . أما إذا كنا بإزاء رؤيا دينية أو فلسفية جديدة فإن الوضع يختلف .

لأننا إذا كنا بإزاء رؤيا يدخل الإيمان فى كيانها كعنصر ضرورى وجوهرى ، فإن القضايا التى تثيرها هذه الرؤيا تستقيم بطبيعة الحال إذا ما قبلنا الإيمان ، وإلا فإنها تفقد على الفور كل تماسك داخلى ، وبالتالى كل حافز وكل قدرة على توليد الشك ، وعلى زعزعة المناهج الفكرية ، وعلى إثارة المناقشات الحامية .

أما إذا كنا بإزاء قضايا تثيرها تراكيب فكرية جديدة فى الفلسفة ، وتناولناها بنفس اللغة الاصطلاحية التى تعرض بها هذه القضايا ، فسنجد على الفور أنها ترتبط ببعض التيارات الفكرية التى سبق التعبير عنها . ومن هنا نجد أن إحساس « الجدة » الذى تستثيره يبدو محدودا ونسبيا . ثم هى سرعان ما تفهم بدقة ، عن طريق تلك التعبيرات الفلسفية المحكمة ، مما يؤدى إلى إنهاء كل قلق يثيره ما فى تعبيراتها من عدم الوضوح أو التحديد ، وكل ما قد ينشأ عنها من التباس . وكل عقل يعيها يكون فى الوقت نفسه قد عرف كل أجزائها . بل إن طبيعتها القابلة للادراك — أى القابلة للتجريد — تجعل من الممكن فى ضوء النقد استبدالها أو إكمالها أو إلغاءها أو حلها .

لكن ليس هذا هو الحال مع القضايا التى تتمثل فى عمل فنى جديد . فهذه القضايا هى اليوم كما كانت دائما وكما ستبقى أبدا : هى قضايا الحياة . وهى لا تقبل التبسيط ولا الاختزال ، وذلك راجع إلى طريقة التعبير عنها

كنموذج للحياة . فلنتأمل هاملت عندما يقول : «أن نكون أو لا نكون»، لننتزع هذه العبارة من فم هاملت ، ولنفرغها من انفعاله ، ولنحولها إلى فكرة نصوغها فى عبارات فلسفية ، عند ذلك سيكون فى وسعنا فى ضوء النقد أن نلهو بها كما نشاء . أما إذا تركناها فى موضعها على لسان هاملت كتعبير حى ، كعرض إيجابى لعذاب تلك الحياة ، فإن مشكلة الوجود أو عدم الوجود لن تحل إلى الأبد . وليس ذلك بالنسبة لهاملت وحده ، كروح متفردة فى لحظة محددة من لحظات حياته ، بل بالنسبة لكل روح تتأمل ذلك الشكل من أشكال الحياة — فهذا هو الفن — وتعيشه بكل كيانها . إن هذه القضايا فى هذه الصورة ، هى الآن وستبقى أبدا ، بالنسبة لكل إنسان ، هى قضايا الحياة . وهكذا نجدها تعيش من خلال الشكل ، من خلال التعبير .

إنها تستطيع أن تعيش ، لأن تعبيرها محكم ومصقول .

إن الشكل الكامل قد انتزعها ، بكل ما فيها من حياة وواقعية ، أى بما فيها من تدفق وعدم انفصال عن الزمان أو المكان ، وثبتها إلى الأبد ، وجمعها فى ذاته ، هذه الذات التى لا تفنى ، وكأنه قد صيرها حية .

وقد انتهت الإنسانية بعد مرور هذا الزمن الطويل ، إلى التلاؤم معها لكن دون أن تجد لها حلا . لقد تمكنت من الوصول إلى حالة التأمل الفنى التى تصفها فيها بأنها جميلة ، مع استمرار إحساسها بأنها من مشاكل الحياة .

فبعد أن اكتسبت هذه القضايا ذلك المعنى وتلك القيمة ، وبعد أن انتظمت فى هذه الصورة ، أصبح فى وسع الإنسانية الآن أن تتأملها دون ألم أو عذاب . فهى تعرف ، وقد أصبحت الآن معتادة على هذه المعرفة ، أن هذه الرؤيا للحياة تتضمن ذلك النوع من الغموض . وليس ما يفزع الناس هو الإحساس بالغموض ، فهم يعرفون أن الغموض موجود فى الحياة ، وإنما يفزعهم الأسلوب غير المعتاد فى عرض شىء جديد . لكن

هذا الأسلوب لم يعد جديدا . فهل أصبح بذلك عتيقا ؟ كلا . وكيف يمكن أن يصبح عتيقا إذا كان يتمثل فى صورة كاملة لا يتطرق إليها الفساد ؟ كل ما هناك أن الوقت قد حان لنكتشف أنه شىء « من صنع الناس » ، ليس هناك سبب لوجوده غير ضرورة أن يكون كما هو وهو لم يعد جديداً ، ولا يصيبه الكبر أبداً . وهو ليس متعسفا ولا غامضا ولا مهزوزا ولا ناقصا، بل هو لازم اللزوم كله. هكذا ، وهكذا فحسب كان ينبغى أن يكون.

ومع ذلك فقد يكون من المفيد أن نستعيد مرة أخرى تلك الثورة التى اعتملت فى قلب فولتير مثلا — رغم أنه يفصل بيننا وبينه قرنان من الزمان — عندما شن أحد نقاد ميشيل انجلو هجوما عنيفا عليه ، صاغه فى عبارات رصينة، بدعوى أن أنجلو أقدم على عمل تعسفى يأباه المنطق ،إذ صور فى تمثال «الرحمة» السيدة العذراء فى صورة فتاة لا تكاد تتجاوز الثامنة عشرة ، بينما هى تضع فى حجرها « الإبن » الذى يبلغ الثالثة والثلاثين . ونحن ندرك الآن مدى العمق الشاعرى الذى بلغه ميشيل أنجلو فى تصويره للمادونا ، العذراء التى حملت من الروح القدس،والتى ستبقى دائما هى الفتاة التى تلقت « البشارة » ، ويقابل بينها وبين الإبن ، المخلص ، الذى كان عليه أن يحمل كل آلام البشر . ولكن كم تفاخر ذلك الناقد بأنه فتح عينى ميشيل أنجلو ودعاه إلى تصحيح أخطائه غير المقبولة ! ولعله من واجب المرء أيضا أن ينير عقل هاملت ليساعده على الخروج من مشاكله ومتاعبه !

إننا الآن نضحك من هذه الأفكار ثم لا نوليها اهتماما ، لكن مرجع ذلك إلى أن الأمر متعلق بهاملت وبتمثال « الرحمة » لميشيل أنجلو وهما تعبيران فنيان وجدنا أخيراً المعيار الجمالى الذى يفسر جوهرهما ، ألا وهو الضرورة المتمثلة فى الشكل .

ولكن لما كان النقد المعاصر لا يوجه اهتماماً كافيا إلى الاختلاف

التام بين مشكلة فلسفية تقدم من خلال المفاهيم العقلية ضمن بناء فكرى متكامل ، وبين مشكلة من مشاكل الحياة يعبر عنها عن طريق التصوير الفنى المباشر - خالق الشكل ، وذلك مصدر رسوخه ومناعته - فإننا نجد أن هذا النقد الأعمال الفنية المعاصرة يتجنب فى أغلب الأحيان الغوص إلى أعمق ما يستطيع ، لا فى طريقة تصوير إحدى المشاكل الروحية التى يتناولها العمل الفنى بشكل عابر فحسب ، بل إنه يتجنب أيضا الغوص فى صميم تلك المشكلة ذاتها . ويحاول بدلا من ذلك أن يكتشف تناقضاتها المنطقية ، ويكتفى بالنظر إلى العمل الفنى من حيث تصميمه الفكرى . وقد حدث هذا معى ومع إنتاجى . غير أن الإطار الفكرى لا يعدو فى الواقع أن يكون ذريعة وحافزا لعملية الخلق . ولذا فإننا عند تقييمنا للعمل (الذى ينظر إليه فى ذاته ومن خلال ذاته) لا يمكن أن نجد لهذا الإطار مكانا ولا ينبغى أن نجد له مكاناً . ومن ناحية أخرى فالإطار الفكرى لا يزيد فى أحسن الأحوال عن أن يكون تخطيطا أو هيكلا عظميا لا يلبث أن يتضمن ويمتص إمتصاصا كاملا فى الصورة التامة المعبرة للعمل الفنى ، وبالتالى فهو لا يمكن حتى من هذه الناحية أن يؤدى إلى تقييم جمالى صائب . ولا يقل عن هذا النقد سوءا ذلك النقد الذى تجرى به عادة أقلام تود لو تضع النقد على أساسه الصحيح — أى تقيمه على أساس من التعبير — ولكن يجانبها الصواب عندما يواجه أصحابها مادة جديدة يعبر عنها لأول مرة .

وقد أوضحنا ما نعتقد أنه السبب الذى يجعل هذا التعبير الأول يظهر فى البداية بالضرورة مشوشا وغامضا ، متعسفا ومتناقضا : أى يظهر وكأنه عمل «مكتوب كتابة رديئة» وهؤلاء النقاد الذين يصعب إرضاؤهم ينسون فيما ينسون ، أن الحرارة التى يناقشون بها المشاكل المتمثلة فى العمل الفنى ، وتعمقهم إياها من أجل التحكم فيها والتغلب عليها ، ومن أجل الوصول إلى تعريف محدد لها ، هذه الحرارة نفسها إذ تدفعهم إلى الحكم بأن العمل الفنى لم يعبر عنه كما ينبغى هى على العكس الدليل القاطع على أن التعبير

المنهم إنما هو التعبير الذى كان لابد منه ؛ مما أتاح لهم أن يستخلصوا تلك القضايا ويناقشوها كأنها شىء حى وراهن . وذلك حكم بأنها متمثلة فى الشكل الملائم ، بل وفى أحسن شكل ملائم

* * *

ولكن من الطبيعى أن يكون الخلاف وسوء الفهم حول من يملكون عيونا ويخلقون ، وليس حول من يرتدون نظارات وينقلون التعبيرات العويصة التى يكتبها الخالقون . إن هؤلاء الأخيرين يعملون بدأب وصبر على إزالة سوء الفهم الذى يتعرضون له حتى إذا ما جاء اليوم الأغر الذى يتطور فيه الذوق بحيث يتقبل التعبير الجديد ، فإن تلك الخصائص التى كانت تؤخذ عليهم تعد « سمات » مميزة لهم .

وتصوروا أنه حتى «جولدونى» [1] الذى يبدو لنا الآن أبسط واوضح ما يمكن ، ويبدو أسلوبه صافيا ، صادقا فى تعبيره عن واقع شخصياته التى انتشلها من تحت وطأة الحياة فى أيامه ، حتى جولدنى لم يعترف به فى زمنه . وكم وجه إليه من انتقادات ! لقد قالوا إنه يكتب كتابة رديئة . قالوا له ذلك جميعا ، بلا مواربة ، حتى من أقبلوا على مسرحه بشىء من التحفظ فى أول الأمر ثم ساروا فى أعقابه كان يبدو أنهم يقولون له «اجل إنك على صواب، ونقادك لا يفهمون شيئا ، لكن ليتك كنت تعرف كيف تكتب أفضل من هذا قليلا ! »

وذلك أمر طبيعى . وعلينا أن نذكر أن النفس الانسانية لا تبعث الحياة فى إنتاجها إلا بجهد كبير وعلى مهل . وانها بعد أن توفق إلى ذلك

---

(١) كارلو جولدونى (١٧٠٧ — ١٧٩٣) مؤلف مسرحى وشاعر . اشتغل بالمحاماة فترة طويلة . يعتبر نقطة تحول فى تاريخ الكوميديا الإيطالية . غادر البندقية فى ١٧٦٢ إلى باريس حيث قضى بقية حياته . ألف نحوا من ٢٥٠ مسرحية . كتب فى شبابه مسرحيات شعرية ، وسيناريوهات للكوميديا ديلارتى ، ثم بدأ بالتدريج يكتب حوارا لهذه السيناريوهات ويحرر الممثلين من ارتداء الأقنعة التقليدية . اشتهر بإجادته تصوير حياة الطبقات الفقيرة . كتب بالفرنسية كتاب Memoirs يتحدث فيه بالتفصيل عن حياته وفنه . ترجمت مسرحيته « خادم سيدين » إلى العربية وأخرجت على مسرح الجيب — المترجم .

تشعر فى كل مرة بالحاجة إلى الراحة لفترة من الزمن . وهكذا تنقضى فترة معينة بعد الاعتراف بكل تعبير أصيل ، لا تعود النفوس فيها إلى الخلق خلقا حقيقا ، وانما هى تستغرق فى الاكتشافات الصغيرة التى تنير تفاصيل رؤية الحياة السائدة فى تلك اللحظة حتى تتشبع بها تشبعا تاما .

وفوق ذلك ، فنحن قد أوجدنا أكداساً هائلة من التعبيرات الجامدة (الاكلشيهات) التى قد تعنى شيئا بالنسبة لجميع الناس فى لحظة محددة ، ثم لا يعود لها معنى بعد ظهور تعبير أصيل جديد . ونحن ننشىء — عن هذا الطريق — دنيا محددة تحديداً قاطعا ، وربما كان ذلك من خلال التعبير أكثر مما هو من خلال الادراك ، وهى دنيا ليست موحدة بالنسبة للجميع بطبيعة الحال ، ولكنها منطبعة بنفس الخصائص . ولنأخذ كتابات المغمورين من أبناء زمن معين ، بمعنى أنه ليس بينهم أسماء مثل شكسبير أو دانتى ، فسنجد أننا نستطيع أن نميز — دون نظر إلى التاريخ — ما كتبه أباؤنا وما كتبه أجدادنا وما كتبه أسلافهم . إن بعضهم يكتبون بوضوح شديد ، وبسلاسة ، وبأسلوب مفصل جميل . انهم يكتبون كتابة رائعة . فلماذا يكتب كارلو جولدونى كتابة رديئة ؟ لأنه كان لابد لتعبيراته حتى تتمكن من تجسيد الرؤيا الجديدة للحياة ، أن تكون مختلفة عن تلك التعبيرات التى ترن فى أذن جميع الناس رنين الشىء المألوف ، الذى اشبع درسا ، وهو لهذا السبب واضح أتم الوضوح ، وفى وسع أى انسان لديه قليل من الموهبة وصدق النية أن يزيده جمالا وروعة . أماجولدونى الفظ . . . .

أعتقد أنه ينبغى لكل مبدع عظيم أن يشعر ، بالإضافة إلى آثامه الكبرى ، بأنه مسئول أمام ضميره عن العذاب الخفى الذى يقاسيه المعجبون به من أبناءعصره . إنه شعور بالذنب تسببه له كتابته الرديئة التى لا مفر منها ولا شك فى أن جولدونى شعر بأسف أشد من أسف أى إنسان سواه . ولابد أن الحوار الذى كتبه كارلوجولدونى كان يبدو حتى فى نظر المعجبين

به ، باردا بلا طعم . وخاصة إذا قورن باللغة التى تستخدم فى « الكوميديا ديلارتى » . ولابد أن كتابته بدت رديئة ، متأثرة باللهجة القانونية ، وخالية من الشكل ، إلى حد يدفع إلى السقم إذا ماقورنت بالكتابات الجادة فى ذلك العصر .

إن « الكوميديا ديلارتى » التى كانت تمثل تلقائيا ، لكنها فى نفس الوقت لم تستطع أن تفرض نفسها باعتبارها ارتجالا كاملا ، كانت فى أعماقها خلاصة للتعبير الشائع المبنى على الأفكار المألوفة والتركيبات الجاهزة ، والتى تستخدم فيها العبارات المحفوظة ، والنكات السائرة والأمثال التقليدية ، و الصفعات والحركات المنتظمة ، وكأنها مجموعة من الطقوس مسجلة فى كتاب للسلوك . وكان الجميع يرون من الطبيعى أن يدور الكلام فوق خشبة المسرح بهذا الشكل . إذ كان قد تشكل ذوق يقر المصطلحات التى تتحكم فى اللغة ، وكان الإنسان يذهب إلى المسرح ليستمتع بالنكات المكشوفة وبالطبيعية الزائفة ، والعفوية المصطنعة . وكان لامفر من أن يبدو اسلوب جولدونى مزوقا لأنه سيكاوچى ، وفاترا لأنه طبيعى . لقد قضى جولدونى بحواره على جمود النصوص وخفف من جهامة الأقنعة ، وحطم بالتدريج تماسكها الداخلى ، وعبر عنها — وذلك أمر جديد وغير مألوف — عن طريق الحركة الحرة لكافة العضلات التى رفعت عنها القيود .

ولكن لماذا لم يتمكن جولدونى وهو على قيد الحياة ، وفى مواجهة ذلك النضال الحتمى الذى يواجهه كل مجدد ، لماذا لم يتمكن من إقرار مكانته الفريدة ، بحيث يستطيع أن يواجه من كادوا أن يجعلوا منه كائنا وهميا ، من يصيحون قائلين « ياجلدونى العجوز الطيب ! » (وكلمة « العجوز » هنا ليست مجرد عبارة تدليل وإنما هى نوع من التحدى « للجديد ») ثم ينكرون عليه أى قيمة شخصية ، ويعتبرون انتاجه مرحلة فات أوانها فى تاريخ

المسرح الايطالى ، ويرفضون احتمال أن يكون هذا الانتاج تعبيرا عن دنيا لا نظير لها فى مملكة الفن الخالدة .

أعتقد أن هذا أيضا إنما حدث نتيجة الإلتباس الملازم للتقديرات المجردة وللتقييمات المنهجية .

فمن الطبيعى أن كل عمل مكتمل هو دنيا مبتدعة فريدة فى ذاتها ، لا يمكن مقارنتها بغيرها، وهى لا يمكن بعد الآن أن تكون جديدة أو قديمة ، وإنما هى ببساطة « ماهى » فى ذاتها واذاتها إلى الأبد . وهى تجد فى « تفردها » ذاته السبب الذى يؤدى أولا إلى عدم فهمها ، ثم يؤدى ثانيا إلى عزلتها المخيفة : عزلة الأشياء التى يعبر عنها هكذا ، بشكل مباشر ، وكما أرادت أن تكون ، وبالتالى « من أجل نفسها وحدها » . ولهذا السبب ذاته يستحيل معرفتها ، مالم يجبرها كل من يريد ان يعرفها على الخروج عن كونها موجودة « من أجل نفسها وحدها » وجعلها موجودة بالنسبة اليه ، كما يفسرها ويفهمها .

ومن ذا الذى يعرف دانتى كما كان بالنسبة لنفسه فى قصائده ! إن دانتى بالنسبة لنفسه هو كالطبيعة : وينبغى أن نشق على أنفسنا حتى نفهمه كما هو بالنسبة لنفسه ، فذلك فوق طاقتنا ، وكل منا يفهمه بطريقته الخاصة قدر مايستطيع . ويبقى دانتى متفردا حقا فى عزلته المقدسة . ومع ذلك فكل عصر يجعله ملكا له ، كل عصر يجدد بطريقته الخاصة صوته الفريد .

لكن الواقع أن صوت دانتى يقول أشياء خالدة . إنه يتكلم من أعماق الارض . هو صوت من أصوات الطبيعة لن يخفت أبدا ، وحاجتنا إلى ترجيع صداه لا تعنى أننا نسىء فهمه أو أننا لا نفهمه .

هذا فى حين أننا يمكن أن نسىء فهم صوت ذلك الفنان الذى يخلق — وبأسلوب محكم — رؤياه العضوية للحياة ، لكنه لا يضفى على تعبيره ما

تمتاز به الروح من حركة حقيقية حرة ، وإنما هو يعبر على أساس « موقف » أو « وضع » روحي جامد .

وهذا « الموقف » في ذاته ـ وهو كثيراً ما يكون شيئاً مختلفاً عن شكل التعبير ـ يمكن التغلب عليه والتخلص منه ، وذلك ما يحدث في الواقع عندما تزلزل الروح ومضات غير متوقعة ، تهز أركان تلك البانوراما التي رؤيت من قبل من نقطة ثابتة . وعلى العكس من ذلك ، فان حركة الروح هي التي تستأثر باهتمامنا على الدوام : إن القرون الوسطى التي صورها دانتي (لا كما تتمثل في موقف روحي خاص من مواقفه ـ كما يتمثل القرن الثامن عشر في جولدوني ـ بل في حركة روح ليست بها حاجة إلى تأمل عصرها ، لأنها تحوي جميع الأشواق والانفعالات حية في داخلها . وحتى إذا هي عمدت إلى التأمل فإنها لا تقف جامدة لحظة واحدة ، لأن نظرتها ليست مرتبطة بالزمن ، بل هي منتزعة من الزمن لترتبط بالخلود الذي تتبعه عن كثب وتحركه بشكوكها وتكتشفه برؤاها) . . . إن القرون الوسطى هذه كما عرفها دانتي ، ولأنها قد تجمعت في حركة روح ، لا يمكن أن ينقضي أوانها أبدا . وستبقى دائماً ـ بشكل أو بآخر ـ تتردد في جميع العصور ويستطيع كل عصر ، بطريقة أو بأخرى ، أن يتلقى روح دانتي وأن يتمثلها في ذاته ويشعر بوجودها المستمر . ولكن لابد لنا ، من ناحية أخرى ، من تخطي عصرنا والعودة إلى تلك العصور الماضية ، حتى نتمكن من الاستمتاع بالتعبير عن « موقف » من مواقف الروح ، وهو موقف لا يمكن الاستمتاع به إلا مع نكهته الخاصة التي لا تتكرر . أي بعبارة أخرى لابد أن نحمل أنفسنا مرة أخرى إلى عصر جولدوني حتى نستمتع به .

لقد كان موقف جولدوني ساخرا في طيبة : إنه تعبير عن وعي أخلاقي يقظ لم يهن أو يضعف وهو يصور تلك الأعراض التي يسخر منها ، ويسعده أن يرى الناس يتغلبون عليها ، لكنه مع ذلك لا يستطيع أن يعزلها

عن الحدود الروحية لعصره ، ومن هنا جاءت طيبة سخريته. وهى سخرية قد تبدو سطحية فى فترة من فترات الانقلابات الإجتماعية والتغيير الحاسم للقيم المستقرة .

ونظرا لصراحة الشكل الذى يستخدمه جولدونى وشفافيته ، فإنه يسهل دائما الرجوع إليه، ويتيسر الإحساس بالحياة فى الصور الفنية التى يقدمها، وفى حضور بديهته ، وفى الاكتمال العضوى للحياة التى يلاحظها ويصورها. وذلك كله فى شكل يحتفظ بها حية إلى الأبد ، مع طزاجة تعبيراتها الخاصة وبهجتها ، وسعادة الروح التى تخلق من أجل متعة الخلق . إن طريقة جولدونى فى التعبير عن أى موضوع سوف تبقى دائما نموذجا للتعبير الصحيح ، فهو متدفق ومشع ، واضح وسريع ، دقيق وتلقائى وممتع حقا . وتحكمه فى الاسلوب ، لا فى اللهجة فحسب ، تحكم مطلق . فهو لا يقول شيئا بصورة تقريبية أبدا ، ولا بطريقة لا تكون أصرح الطرق وأمتعها ، كما أن أفكاره لا تتسم أبدا بالتفاهة أو عدم الاتزان : إن الفكرة وطريقة عرضها والتعبير عنها تندمج كلها معا اندماجا رائعا لخلق عالم جليل . ان الجلال ، وهو من أحب الصفات وأندرها فى الطبيعة الإنسانية ، يجد فى جولدونى التعبير الكامل عنه ، التعبير الذى لم يسبق للإنسانية أن وصلت إليه ، ولاشك فى أنها لن تصل إليه مرة أخرى بهذا الشكل المباشر وبهذا القدر من الشمول .

وعندما تفجر هذا التعبير الطازج عن الحياة فوق الخشبة المحنطة للمسرح الإيطالى ، فردّ إليها الحياة والحرارة والحركة ، أخذ الحديث يكثر عن الإصلاح . وكان ذلك هو منشأ المسرح الجديد . وهل يمكن اليوم أن نصفه بأنه قديم لأن تغيّر القيم قد تخطى الموقف الروحى الذى نشأ منه نظرا لمرور الزمن ؟

إن مايخلق جديداً ، فى مجال الفن ، يبقى جديداً إلى الأبد . لقد كانت لجولدونى عينان ذكيتان نافذتان ، يرى بهما الأشياء رؤية جديدة ويخلقها خلقاً جديداً .

وعلى العكس من ذلك أى كاتب « جديد » نراه ينقل ولا يخلق ، أى كاتب يرتدى نظارات — ولو كانت من أحدث طراز — ويزعم أنه يرى بها أهم مشاكل عصره وأحدث قيمه ، فهو ما دام يرتدى نظارات سوف ينقل ، وسوف يخلق مسرحا قديما .

المسرح الجديد والقديم . إنه دائما نفس السؤال : عن العيون والنظارات ، عن الخلق والنقل .

يحكى أنه كان هناك فى يوم من الأيام قرد يفاخر ثعلبا فقال له : « هل تستطيع أن تدلنى على حيوان يملك من المهارة والبراعة ما يجعلنى عاجزاً عن تقليده ؟ »

فأجابه الثعلب : « وهل تستطيع أنت أن تدلنى على حيوان يملك من الغباء والحماقة ما يجعله راغبا فى تقليدك ؟ »

تلك حكاية خرافية رواها ليسنج . رواها فى أيام مدرسة سيليزيا (١) التى كان يرأسها مارتن أوبتز ، عندما كان الشعراء الألمان يبذلون جهدهم لتقليد كتابات أبناء أركاديا الإيطالية ، وكانوا يجأرون بالشكوى إلى الله لأنهم لايستطيعون أن يبلغوا كثيراً فى هذا السبيل .

وختاما لهذه الحكاية الخرافية (التى أكرر أن ليسنج هو صاحبها لا أنا) والحديث هنا ليس موجها إلى كتاب المسرح المعاصرين فى كل بلد بل إلى

---

(١) كان أدب سيليزيا يحتل مكان الصدارة فى الأدب الألمانى فى القرن السابع عشر . لكن أدباءها اتجهوا إلى الإرتباط ثقافيا بالخارج نظراً لضعف بلاط سيليزيا وعدم وجود جامعة بها . ومدرسة سيليزيا المشار إليها هى حلقة من الأدباء كانت تلتف حول الشاعر مارتن أوبتز (١٥٩٧ — ١٦٣٩) وتعادى كل الاتجاهات الإصلاحية — المترجم .

الكتاب الألمان فى القرن الثامن عشر ، نجده يوجه هذا السؤال الساخر :

« يا كتاب أمتى ، هل أنتم فى حاجة إلى أن أفصح عن غرضى بعبارات أوضح ؟ »

« المسرح الجديد والقديم » نص محاضرة ألقاها لويجى بيراندللو بمدينة البندقية فى يوليو سنة ١٩٢٢ ، ونشرت فى مجلة Comoedia فى أول يناير سنة ١٩٢٣ . وفى مايو سنة ١٩٣٤ أعاد بيراندللو تقديم محاضرته فى مدينة تورينو بعد إدخال تعديلات عليها . ونشر النص المعدل لأول مرة فى مجلة La Stampa بتورينو فى ١٣ مايو سنة ١٩٣٤ . وأعيد طبعه فى مجموعة لبيراندللو بعنوان Saggi صدرت فى ميلانو سنة ١٩٥٢ . ترجم النص إلى الإنجليزية هربرت جولد ستون .

فدريكو جارثيا لوركا [1]

حديث عن المسرح

أيها الأصدقاء الأعزاء

لقد بذلت وعدا قاطعا منذ فترة من الزمن بألا أقبل أى حفلة أو مأدبة تقام تكريما لشخصى الضعيف ، وذلك أولا لأنى أعتقد أن كل حفل كهذا إنما يضيف حجرا إلى قبرنا الأدبى ، وثانيا لأنى لا أجد شيئا يبعث على الكآبة مثل خطاب رسمى يلقى فى تكريم المرء ، ولا شيئا يبعث على الأسى أكثر من التصفيق المنظم ، حتى ولو تم ذلك كله بحسن نية .

بل إنى — وهذا سر أفشيه لكم — أعتقد أن المآدب والولائم لها قوة سحرية تنزل الحظ السيء بالإنسان الذى تقام له ، ولعل مصدرها أن أولئك الأصدقاء سوف يطمئنون ويقولون لأنفسهم « وأخيرا . . . لقد أدينا واجبنا نحوه »

إن الوليمة هى اجتماع يضم فريقا من المحترفين يتناولون طعامهم معا ، لكننا نجد بينهم أيضاً أناساً لايكاد يعنيهم من أمرنا شيء .

ولو كان الأمر بيدى لنظمت للشعراء والمؤلفين المسرحيين بدل الولائم والحفلات منازلات وتحديات ، يقال لنا فيها بجسارة : « أتحداك أن تفعل هذا ! » ، « أراهن أنك لا تستطيع التعبير عن خوف إحدى شخصياتك من البحر ! » ، « أراهن أنك لا تجرؤ على تصوير اليأس الذى يتملك الجنود

---

(١) فدريكو جارثيا لوركا (١٨٩٩ — ١٩٣٦) شاعر أسبانى ومؤلف مسرحى ، درس الحقوق ، واهتم بالفنون الشعبية والموسيقى والتصوير . كان مديرا المسرح الجامعى. قتله أنصار فرانكو فى بداية الحرب الأهلية . من أوسع الشعراء شهرة فى العالم المتحدث بالأسبانية . يستخدم فى شعره التعبيرات الشعبية ، ويظهر فيه القلق المصاحب الحضارة الحديثة ، وتندمج فيه جميع التيارات الأساسية المكونة للثقافة الأسبانية المعاصرة — المترجم :

المعادين للحرب ! » . إن الإلزام والكفاح المستندين إلى الحب القاسى ، هما اللذان يشددان من عزيمة الفنان ، أما الثناء الرخيص فيضعفها ويفسدها . إن المسارح زاخرة بعرائس البحر الزائفات المتوجات بورود انبتت فى بيوت الزجاج ، والجمهور يغتبط ويصفق عندما يشهد قلوبا محنطة أو يسمع حوارا كالتمتمة . أما الشاعر المسرحى — إذا أراد أن يفلت من النسيان — فلا يجوز أن ينسى حقول الورد التى يغمرها بالندى الصباح ، ويعمل فيها الفلاحون من البكور . كلا ولا الحمامة التى أصابها صائد مجهول فسقطت لتقضى نحبها بين الأعشاب وليس هناك من يسمع صوت تنهداتها .

وفرارا من عرائس البحر ومن التهنئات ومن التحيات الكاذبة لم أقبل دعوة من الدعوات بمناسبة بدء عرض « يرما » ، ولكن كان أسعد حدث فى حياتى القصيرة كمؤلف أن أعرف أن « جمعية المسرح بمدريد » طلبت أن يقدم أمامها عرض خاص للمسرحية ، تقوم فيه بالدور الأول الممثلة العظيمة مرجريتا كسيرجو الفنانة الموهوبة والكوكب المضىء فى سماء المسرح الأسبانى ، وقد أدت دورها أداء خالقا بالاشتراك مع الفرقة التى مثلت معها بمقدرة .

وإن ما فى هذا الحدث من دلالة على الاهتمام الصادق بجهد مسرحى جاد ، ليدفعنى إلى إزجاء الشكر الحار الخالص لكم جميعا . وأنا لا أتحدث الليلة كمؤلف أو كشاعر ، ولا كدارس مبتدىء لتنوع الحياة الغنى ، وإنما أتحدث كأحد المحبين المتحمسين للمسرح المعنى بالقضايا الاجتماعية . إن المسرح أداة من أقوى أدوات التعبير ومن أفعلها فى تثقيف الأمة ، وهو البارومتر الذى يكشف عن عظمة هذه الأمة أو إضمحلالها . إن المسرح المرهف والموجه توجيها حسنا فى فروعه المختلفة ، من التراجيديا حتى الفودفيل ، يمكن خلال بضع سنوات أن يغير من مدى حساسية الشعب .

أما المسرح المتداعي الذى يتخلى عن الأجنحة المحلقة ويستبدلها بالحوافر، فإنه كفيل بالانحطاط بأمة بأسرها وشل إحساساتها .

إن المسرح مدرسة للدموع والضحكات ، ومنبر حر يستطيع الناس منه أن يفضحوا الأخلاقيات البالية أو الملتوية ، وأن يقدموا بالأمثلة الحية نماذج خالدة لقلب الإنسان ومشاعر الإنسان .

إن جمهورا لا يساعد مسرحه ويشجعه لهو جمهور ميت أو فى طريقه إلى الموت . وكذلك فإنه مسرحا لا يضم بين دفتيه حركة المجتمع ، ونبض التاريخ ، ومأساة شعبه ، ويصور بصدق أرضه وروحه ، بالضحكات والدموع . . لا يستحق اسم المسرح ، بل يكون مكانا للهو أو لذلك النوع المروع من النشاط الذى يسمونه « قتل الوقت » . وأنا لا أشير هنا إلى شخص بالذات، ولا أنا أهدف الإساءة إلى أحد . أنا لا أتحدث عن الواقع الراهن بل أتحدث عن مشكلة بلا حل .

وكل يوم أيها الأصدقاء اسمع مناقشات حول أزمة المسرح ، ويتبادر إلى ذهنى دائما أن المشكلة لا تقع تحت أعينيا وإنما هى كامنة فى الأعماق المظلمة لكيان هذا المسرح . فهى ليست حالة ناشئة عن ظروف قريبة أو انفعال مباشر ؛ وإنما هى أزمة عميقة الجذور . إنها باختصار عيب جوهرى فى كيانه التنظيمى . فمادام الممثلون والمؤلفون خاضعين لمؤسسات تجارية بحتة لا يكبح جماحها شىء ، وليست عليها رقابة أدبية أو حكومية من أى نوع ، مؤسسات يسودها الجهل بالفن الرفيع وليست بها ضمانات أيا كانت ، فسيبقى الممثلون والمؤلفون والمسرح بأسره فى تدهور مستمر من يوم إلى يوم دون أمل فى الخلاص .

إن المسرح الاستعراضى الخفيف ، ومسرحيات الفودفيل ، والمسرحيات الهزلية الرخيصة ، وكلها أجناس أنا من جمهورها الدائم ،

قادرة على الدفاع عن نفسها بل وعلى إنقاذ كيانها . أما المسرح الشعرى ، والدراما التاريخية ، والكوميديا الموسيقية الأسبانية التقليدية ، فسوف تواجه الصعوبات باستمرار ، لأنها أجناس لها مطالبها الكبيرة ، ويمكن أن تدخل عليها تجديدات جوهرية . وليست هناك السلطة ولا الرغبة فى التضحية التى تملك أن تفرضها فرضا على الجمهور — هذا الجمهور الذى ينبغى السيطرة عليه من أعلى ، والذى ينبغى فى كثير من الأحيان معارضته والهجوم عليه . إن المسرح يجب أن يفرض نفسه على الجمهور وليس العكس . ولا بد لذلك من أن يملك المؤلفون والممثلون سلطة كبيرة ، ولو اضطروا إلى التضحية فى سبيلها بدمائهم ذاتها . لأن جمهور المسرح أشبه بتلاميذ المدارس ، فهو يعارض المدرس الجاد الصارم الذى يطلب العدل ويقيمه ، ولكنه يضع المسامير بقسوة على المقاعد التى يجلس فوقها المدرسون المترددون الأذلاء ، ممن لا يعلمون الجمهور شيئا ، ولا يدعون غيرهم يقوم بهذا التعليم .

إن فى الوسع تثقيف الجمهور ـ ولاحظ أنى أقول الجمهور لا الشعب ـ فمن الممكن تعليمه . وقد رأيت أناسا يضجون ويصفرون عند سماعهم ديبوسى[1] ورافيل[2] منذ بضع سنوات ، ثم شهدت استقبالا حماسيا من جانب جمهور كبير لنفس تلك الأعمال الفنية التى رفضت من قبل . لقد فرض هذان المؤلفان الموسيقيان على الجمهور فرضا . فرضتها سلطة أعلى من الجمهور العادى . وكان هذا هو الحال أيضا مع ودكند[3] فى ألمانيا وبيراندللو فى إيطاليا وكثير غيرها .

---

(١) كلود أشيل ديبوسى (١٨٦٢ — ١٩١٨) مؤلف موسيقى فرنسى ـ المترجم .

(٢) موريس رافيل ، مؤلف موسيقى فرنسى ، من المدرسة الإنطباعية متأثر بديبوسى ورمسكى كورساكوف ، ولد سنة ١٨٧٥ ـ مؤلف لحن « البوليرو » الشهير ـ المترجم .

(٣) فرانك ودكند (١٨٦٤ — ١٩١٨) كاتب ومؤلف مسرحى ألمانى . يعتبر أستاذا لبرخت . من أشهر مسرحياته « يقظة الربيع » — المترجم .

وذلك ما ينبغى أن يحدث لخير المسرح ، ومن أجل تأكيد مكانة الممثلين واحترامهم ، إذ ينبغى لهؤلاء الممثلين أن يحتفظوا بكرامتهم ، وأن يطمئنوا إلى أن جهدهم سيرد اليهم أضعافا مضاعفة . أما أى موقف آخر فسيكون معناه أن يرتجفوا فرقا وراء الكواليس ، وأن يقتلوا كل ما فى المسرح من خيال وروعة وجمال . لقد كان المسرح دائما فنا ، وسيظل أبدا فنا ساميا ، وذلك على الرغم من هذا العصر الذى أطلق على الفن كل سيئ من الأسماء ، ساعيا إلى إفساد الجو ، والقضاء على الشعر ، وجعل المسرح مأوى للقسوة والعنف .

إن المسرح فن قبل كل شىء . وهو أرقى الفنون . وأنتم يا أعضاء الفرقة الأعزاء فنانون قبل كل شىء . فنانون من الرأس إلى القدم ، ما دمتم — من خلال الحب وعن طريق المهنة — قد دخلتم دنيا المسرح الحافلة بالوهم والأمل . أنتم فنانون بالحرفة والهواية معا . وفوق جميع المسارح من أصغرها إلى أكبرها يجب أن تنقش كلمة « الفن » ، فى القاعات الفسيحة وفى غرف تغيير الملابس على السواء ، وإلا اضطررنا إلى أن نكتب بدلها كلمة « التجارة » ، أو كلمة أخرى لا أجسر على ذكرها . وينبغى أيضا أن يتوفر لدينا النظام والطاعة والتضحية والحب .

أنا لا أريد أن ألقى عليكم محاضرة ، فأنا أحوج الناس إلى تلقى المحاضرات . إنما أملت علىّ هذه الكلمات الحماسة والثقة . ولست خاضعا لتأثير وهم من الأوهام . فقد قلبت هذه الأفكار طويلا وبلا انفعال ، إذ أنى — وأنا الذى تجرى فى عروقه الدماء الأندلسية — أعرف كيف أضبط عواطفى ، فدمى دم عريق . وأنا أعرف أن من يصيح « اليوم ! اليوم ! » ويأكل خبزه الى جانب النار ليس على صواب ، وإنما يصيب من يتطلع بهدوء إلى المدى البعيد ، ويرقب باطمئنان الأشعة الأولى للفجر المشرق على القرى والحقول .

أنا أعرف أنه يخطىء من يصيح « الآن ! الآن ! على الفور ! » ويركز أنظاره على شباك التذاكر الضيق ، ولا يخطىء من يقول « غداً ! غداً ! » ويشعر بمقدم الحياة الجديدة التى ترفرف على العالم .

ألقيت هذه الكلمة بعد عرض خاص لمسرحية « يرما » فى مدريد سنة ١٩٣٥ ، وطبعت فى « المؤلفات الكاملة للوركا » الجزء الثامن ص ١٥٣ — ١٥٨ (طبعة لوسادا ، بونس إيرس سنة ١٩٤٩)

چان چيرودو [1]

محاضرة فى المسرح

أيها الزملاء الأعزاء . الخطباء وحدهم هم الذين تغص حلوقهم بالانفعال . أما حلق الكاتب ، لأنه أداة ثانوية بالنسبة إليه ، فإنه يبقى مفتوحا فى اللحظات التى تغص فيها أفواه المحامين والساسة . فإذا كنت أستجيب لرئيس هذا الإجتماع بصوت واضح ، فلا تظنوا أنى أقل تأثرا بكلماته الطيبة واستقبالكم الكريم . لقد وكلتم إلىّ بناء على إقتراحه الودى مهمة رئاسة الاجتماع السنوى الذى يضع على وجوه أجيال عدة قناعا واحدا ، ليس هو قناع الشباب الأسف وإنما هو قناع الطفولة . وكلتم إلى رئاسة اجتماع يضم أصدقاء يلتقون بعد فراق دام ثلاثين عاما ، ويضم زملاء لا يعرف أحدهم

---

(١) جان جيرودو (١٨٨٢ — ١٩٤٤) تلقى دراسته فى باريس . تخصص فى الأدب الألمانى . اشتغل فى السلك السياسى حيث تنقل بين كثير من البلاد ، من بينها الولايات المتحدة حيث اشتغل فترة بالتدريس فى جامعة هارفارد . لم يحاول الكتابة للمسرح قبل سن السادسة والأربعين . كتاباته قبل ذلك تتألف من مقالات وروايات ، يظهر فيها ميله إلى المدن الصغيرة والحياة البسيطة وحبه للأطفال والحيوانات . ومعظم كتاباته فى هذه الفترة تحوى تصويرا رائعا للفتيات الصغيرات ، مثل روايات « سوزان والباسفيكى » (١٩٢١) ، «جولييت فى بلاد الرجال» (١٩٢٤) ، «بللا» (١٩٢٦) ، «اليجانتين» (١٩٢٧) وفى نفس هذه الفترة (١٩٢٢) كتب « سيجفريد والليموزين » التى يصور فيها مواطنا فرنسيا فقد ذاكرته وعاش فى ألمانيا حيث أصبح من رجال السياسة . وهى تتناول الفرق بين العقلية الفرنسية والعقلية الألمانية . وفى ١٩٢٧ حول هذه الرواية إلى مسرحية . ومن وقتها وجه معظم جهوده إلى المسرح . ويمتاز مسرحه بروح الفكاهة والسخرية والمفارقات والآراء غير المتوقعة . من مسرحياته « جوديث » (١٩٣١) و« سادوم وعامورة» (١٩٤٧) تتناولان قضية الحرب والسلام ، و «الكترا» (١٩٣٨) تتناول قضية العدالة والثورة . ومن كوميدياته «أمفتريون ٣٨» (١٩٢٩) و «انترميزو» (١٩٣٣) و «أونديں» (١٩٣٩) وهى مبنية على أساس أسطورة ألمانية . ويخرج جيرودو فى مسرحه على الاسلوب التقليدى ، ولا يستخدم الصراع النفسى ، بل يلجأ إلى خلق إنسانية مثالية . ومسرحه يتناول القضايا الكبرى وينسى فيه المتفرج أعراض الحياة اليومية . وهو يكتب بأسلوب شاعرى . يعتبر بعض النقاد دوره الأساسى أنه أعاد إلى المسرح الفرنسى روح التراجيديا ، إذ يتناول صراع الإنسان ضد الآلهة وضد القدر . ولعل هذا هو السبب فى اهتمام سارتر به بصورة خاصة

المترجم

الآخر إلا بالاسم ، ثم يجدون أنفسهم بالمصادفة جالسين معا ، تصدر عنهم سمفونية من الصياح والضحك لم نسمعها منذ أيام قاعة الطعام بالمدرسة ، تلك القاعة التى كانت تتردد فيها نفس الأصوات فى شارع بواتييه وفى شارع دى ديول : أصوات ديشاتو ، ماليتيه ، بابلى ، دلاكو ، نودان ، برتون . . . . وصدقونى أنى أشكركم من أعماق لهذه المناسبة .

وكان بودى أن أكتفى بالتعبير عن هذا الشكر والامتنان ، لو لم يطلب منى خلال الاسبوع الماضى بعض أصدقائى ، بالخطابات وبالحديث الشخصى ، أن أجعل كلمتى أقل إيجازا . وهم كزملاء الدراسة قد تابعوا الجهد الذى بذلته فى المسرح خلال السنوات الثلاث الماضية ، وأثار دهشتهم أن يروا أن هذا الجهد قد أحدث ردود فعل متباينة بين النقاد الذين يتفقون فى الرأى عادة . وطلبوا منى أن أقدم هنا تفسيرا لهذا الإختلاف فى الرأى ، وسوف أفعل ذلك بسرور . أفلا يختار رجال السياسة هذه الاجتماعات الودية بالذات لعرض أهدافهم أو لتبرير تصرفاتهم ؟ إنها تبدو كما لو كانت تضفى على مطامحهم طزاجة ولونا تكون قد فقدتهما ، وذلك عن طريق غمرها مرة أخرى فى هذا الإناء الذى يزخر بروح الشباب . فلماذا لا ينهج الكتاب نهجهم؟ من يمكن أن يفهم رجل الأدب ويمنحه قوة أكثر من أولئك الذين فتحوا معه الكتب الكلاسيكية لأول مرة فى نفس الطبعات ، وألقوا محفوظاتهم فى نفس الفصول ، وارتكبوا أول شقاواتهم وأخطائهم النحوية فى نفس الكلمات الفرنسية أو اللاتينية ؟ وبالإضافة إلى هذا فلست واثقاً من أنى سأقدم حديثا بعيداً تماما عن السياسة أو على الأقل عن المجتمع .فموضوع المسرح والمسرحيات ، الذى كانت له فى بعض الفترات أهمية كبرى بل وأهمية حاسمة فى تاريخ الإنسان ، لم يفقد شيئا من أهميته فى هذا العصر الذى يجد فيه الشخص العادى وقت فراغه المخصص للثقافة واللهو وقد زاد زيادة هائلة عندما انخفضت ساعات عمله اليومى إلى سبع ساعات أو ثمان ساعات.

إن المسرح هو الشكل الوحيد للتربية الروحية والفنية للأمة ، وهو النشاط المسائى الوحيد المناسب للكبار والصغار على السواء ، والسبيل الوحيد الذى يمكن الجمهور المتواضع وغير المثقف من الاتصال بأعظم ألوان الصراع إتصالا مباشرا ، ويمكنه من أن يخلق لنفسه دينا مدنياً له طقوسه وقديسوه ومشاعره وانفعالاته . هناك أناس لهم أحلام ، لكن من لا أحلام لهم لديهم المسرح . إن ميل الشعب الفرنسى للوضوح الفكرى لا يعنى بأى حال رفضه للقوى الروحية الكبرى . إن تقديس الموتى ، هذا التقديس للأبطال المعروف عن الشعب الفرنسى ،إنما يؤكد حبه لرؤية الأشخاص العظام ، الأشخاص القريبين ومع ذلك لا يمكن الوصول إليهم ، والذين يعيشون حياة هذا الشعب المتواضع المحدودة ولكن فى وسط محيط من النبل واللامحدود . وتقديس شعبنا للمساواة يجد إرضاء فى هذا الشكل من أشكال المساواة إزاء الإنفعال فى المسرح عندما ترفع عنه الستار ، وهى مساواة لا تفوقها غير المساواة المتمثلة فى حقل القمح وقت الحصاد . وإذا كان هذا الشعب لا يسمح له بالدخول إلى المسرح مجانا إلا فى أثناء الاحتفال بالعيد الوطنى ، فى الحفلات الصباحية يوم ١٤ يوليو ، فذلك ما تقتضيه ديمقراطيتنا ، ليعيش بضع ساعات فى الأوديون أو فى الكوميدى فرانسيز مع الملوك والملكات ، مع حركات الملوك وعواطف الملكات ، فصدقونى عندما أقول لكم إن الخطأ فى ذلك ليس خطأ الجمهور . فكلما وجد الجمهور بديلا للمسرح المبتذل فإنه يسارع إليه . وفى تلك الأماكن القليلة النظيفة التى لم تتلوث بعد بمرض البذاءة والسهولة ، تتجمع الجماهير الغفيرة من النظارة من كافة الطبقات وتستمع باحترام إلى أشد مؤلفات اسخيليوس أو سوفوكليس غموضا ، دون اهتمام كبير بادراك التفاصيل ، لأن العنصر التراجيدى يؤثر فيهم أثراً شافيا كالذهب والشمس . ففى ظل تلك الملابس التنكرية والديكورات الفاخرة والنمو التدريجى للكلمات ، يتابع هذا الجمع من الأبيقوريين الظرفاء ومن

هواة الصيد المرحين — وهولاء عادة هم جمهور المسرح فى جنوب فرنسا — يتابع بحماسة وانفعال تلك التعرجات التى لا نهاية لها لذلك الأفعوان الخرافى الخفى الذى ينبعث من تلك العصور القديمة الرائعة ، اذ أن شياطين النفس البشرية إنما تطمئن إلى أشد عصور الإنسان بريقا ونقاء . ويا للائمة والقديسين ! هل مدن الجنوب وحدها هى التى تبعث فجأة بالنشوة والانفعال فى نفوس النظارة الذين يتحولون فجأة أيضا فى الأماكن الأخرى إلى معجبين بعازفى المقاهى والأفلام الناطقة ؟ هل هى السماء الصافية التى تعيد إلى الجمهور سموه البدائى ؟ وهل اذا وجد الرجل الفرنسى فوق رأسه سقفا فانه يعود إلى السقوط فى حمأة الا بتذال ؟ كلا وانما يتشرب الجمهور فى تلك الأقاليم المحظوظة روح الاحترام للمسرح ، ويشجعه قادته بل وتشجعه المجالس البلدية على تنمية الإحساس الغريزى الدقيق للمسرح . أما فى باريس فالجمهور يفقد هذا الاحترام . وقد فقده فعلا .

فقده لأنه بدلا من احترام المسرح والارتفاع إلى مستواه ، وجد قلة من المشتغلين بالمسرح لا تخاطب غير ما فيه من خسة وانحطاط . إن الشعار الذى يرفعه فريق معروف من المشتغلين بالمسرح فى باريس هو عدم تقدير الجمهور بل والهزء به صراحة كل ما يهم هذا الفريق هو التسلية من أقرب الوسائل وأحطها . ولما كانت اللغة الفرنسية ذاتها ، عندما تنطق أو تكتب كتابة سليمة ، تقاوم هذا الانحدار ولا تستجيب إلا لمن ينالون احترامها ، فقد وجدنا تلك الحملة توجه إلى اللغة نفسها وإلى المسرحيات التى لم تشوه فيها هذه اللغة وتهان ، وقد أطلق البعض على هذه المسرحيات وصفا يبدو مهينا جدا هو أنها : مسرحيات أدبية . فإذا كان الكاتب يتجنب فى عمله وفى تصوير شخصياته ذلك الضعف فى التعبير الذى يلجئ بعض الكتاب الى اللعب حتى بأصوات المقاطع المنفردة ، إذا كان الكاتب عن طريق دراسته للشخصية وللتفاصيل يبتعد أدنى ابتعاد عن ذلك الارتجال الذى أصبح هو المثل الأعلى للمسرحية فى نظر أكثر من مخرج ، فإنه لن يلبث أن يسمع من يقول بعبارات تتفاوت صراحة وخشونة ـ لأن

مثل هذه الإهانات لاتقال إلا بحذر — انه ليس من رجال المسرح وإنما هو من كتاب الأدب . وعليه عند ذلك أن يعرف أنه بينما تنفتح جميع مجالات النشاط في فرنسا أمام الأدب ، فهناك ميدانان مغلقان أمامه بصورة رسمية هما : المسرح والسينما . وسبب تمسك المخرجين بهذه العقيدة واضح . فهم قائمون بالعمل في مؤسسة ، وعليهم أن يسيروا بها إلى النجاح لا إلى العجز . وتقتير الحكومة يمنعهم من أن يكونوا مربين أو إنسانيين . إن فهم يقف عند حدود ميزانيتهم . صحيح أن مسرح البوليفار [١] لدينا يستطيع أن يقدم بعض النماذج ، وهي بطبيعة الحال نماذج قصيرة العمر شأن كل ما يعتمد على الإشارة والإيماءة دون اللغة ، لكنها نماذج على كل حال . غير أن هناك نقاداً هم أنفسهم من رجال الأدب ، لا يطيقون قراءة مسرحية ويكتفون بمشاهدتها ، وهم لايبذلون أدنى جهد قبل إشراع أقلامهم لاطلاع قرائهم على مافي تلك المسرحية من أفكار نبيلة. وذلك أمر لا يجوز التساهل فيه . بينما نجد آخرين يقولون — ربما نتيجة لشعور مبهم بخطأ الموقف السابق — « إنها مسرحية مملة، لكن كم سنستمتع بقراءتها ! » وهم بهذا القول يدينون أنفسهم ، لأنه يمكن في هذه الحالة تفسير الثناء العاطر الذي يكونون قد أسبغوه في الليلة السابقة على مسرحية أخرى بهذه الصورة : «إنها مسرحية ناجحة ، كم سنستمتع بعدم قراءتها ! » .

وأنا لا أعتزم بطبيعة الحال تقييم نقاد المسرح هؤلاء في هذه الكلمة . إن نزاهتهم مطلقة ، وإخلاصهم هو لسوء الحظ فوق كل شك . وعشقهم

---

(١) أطلق الأسم أول الأمر على رقعة أرض في باريس كانت تقام فيها الاسواق والموالد، وكانت تزخر بالمسارح المتنقلة ، ثم أقيم فيها بعد الثورة عدد من المسارح الثابتة . وفي ١٨٦٢ أعيد تخطيط المكان وأصبح يشغل معظمه « بوليفار فولتير » الذي أظهر عددا من كبار الممثلين ، لكنه اعتمد في الغالب على كتاب الصف الثاني ومؤلفي الميلودرامات حتى اشتهر باسم « بوليفار الجريمة » ومازال المكان يحفل بالمسارح الصغيرة وملاعب السيرك والمتاحف الصغيرة والقهاوي التي يطوف بها الموسيقيون والمنشدون الجائلون — المترجم

للمسرح لا يقل عن عشق الجيل الذى سبقهم ، والذى كان أنطوان(١) خير ممثل له ، ولا عن عشق ذلك العدد غير القليل من الشبان الذين يبذلون جهودهم من أجل اقامة مسرح أدبى. كما أنه لا أهمية لسوء نيتهم أو ركاكة ملاحظاتهم أو فساد ذوقهم البادى فى مقالاتهم التى كان ينبغى رغم كل شىء أن تربطهم بالأدب ، فليس عليهم كثيراً أن الناقد المسرحى لإحدى صحفنا الصباحية الرئيسية يقول فى سياق نقده لمسرحية لا يرضى عن أسلوبها وصفا لفتاة يهودية متعلقة بفتاة يهودية أخرى انها عاشقة استير (١) ، ويصف أحد الضباط المخنثين بأنه « حارس خيمة هو لوفيرن » (٢) وليس مما يهم كثيراً أن الشاعرة — التى تتجسد فيها الرقة والتواضع فى رأينا — تصف العذارى الطاهرات فى حديثها عن إحدى المسرحيات بأنهن فتيات يردن تحطيم قواريرهن . ربما كانت التورية هى شكل التعبير الذى يفضله من برموا بالعبارات الطنانة والجمل المزوقة. لكن ليس هذا مصدر الضرر . فمصدره أن هذه المجموعة المتباينة من النقاد قد انقضى أوانها ، لقد كانوا « موضة » فى وقت من الأوقات ولم يعد لدينا أدب يستطيع أن يحتمل الموضة ، كما لم يعد لدينا مجتمع لا هم له إلا الموضة . إن أهم ما فى الأمر كله ، أن المسرح والرواية بل والنقد لم تعد مجرد أشياء إضافية بالنسبة للحياة الهادئة السطحية للطبقة الوسطى ، بل لقد عادت فى هذا العصر كما كانت فى كل عصور الإمتلاء والقلق أدوات لها المقام الأول من الأهمية . إن هذا

---

(١) أندريه ليونارد أنطوان (١٨٥٨ —١٩٤٣) فنان عصامى بدأ يكسب معاشه منذ سن ١٣ . انضم إلى أحد نوادى التمثيل Cercle Gaulois لكن زملاءه لم يشاطروه حماسته لإدخال التجديدات التى كان يحلم بها . وفى ١٨٨٧ غامر بالاستقالة من وظيفته ووضع مدخراته الضئيلة فى تأسيس « المسرح الحر » حيث أخرج مسرحيات لمؤلفين ناشئين ، وأخذ فى تجربة الأساليب الجديدة فى الإخراج والتمثيل . وخلال سبع سنوات كانت ديونه قد بلغت مليون فرنك لكنه كان قد أحدث ثورة فى المسرح . تولى بعد ذلك إدارة بعض المسارح الأخرى فى باريس ومن بينها مسرح الأوديون . ألف عدة كتب عن المسرح — المترجم

(١) من شخصيات التوراة — المترجم

(٢) من شخصيات شكسبير فى «جهد الحب الضائع» — المترجم

التمزيق لكيان الأدب إلى أجزاء متناثرة . والذى حدث فى عصر لاه ، وفى سبيل الصالونات والحفلات ، والذى أدى إلى أن يشكل الروائيون والصحفيون ومؤلفو المسرح والفلاسفة مجموعات مستقلة ومتعادية ، لم يعد له ما يبرره .

إن رجل الأدب يشعر بأنه فى ميدانه تماما فى المسرح وفى الجريدة وفى مكتب الاعلانات . لقد غزا هذه المجالات جميعا . إن قلب الأدب قد اكتشف من جديد ، وسيؤدى هذا المغناطيس القوى إلى توحيد الأجزاء الممزقة المتناثرة مرة أخرى . وقلب الأدب هو الكاتب . إنه يكتب . وكل تغيير كبير يطرأ على العقول وتتأثر به أساليب التعامل يقلل من أهمية الأجناس الأدبية فى حد ذاتها ، لكنه يزيد من أهمية الكاتب ودوره مائة مرة ويعيد إليه مكانته المتفردة . إن عصرنا لم يعد يطالب رجل الأدب بأعمال — فالشوارع والأحواش حافلة بهذا المتاع غير المجدى — إنما يطالبه قبل كل شىء باللغة . لم يعد عصرنا يتوقع من الكاتب أن يقوم بدور المهرج أمام الملك وهو يقدم له الحقائق فى صورة روايات أو مسرحيات خفيفة وناجحة ، وفى انتقادات هزلية ومنافقة . إن العصر يطالبه بأن يكشف عن حقيقته أمامه ، حتى يتمكن من تنظيم أفكاره وحواسه ، وأن يعهد إليه بالسر الذى لا يملكه غير الكاتب . سر الأسلوب . وذلك ما يطلبه أيضا من المسرح . إن احتجاجات أولئك الذين لا يعنيهم التمييز بين الأعمال المسرحية التى تهدف إلى تربية الجمهور وتلك التى لا تستهدف غير تملقه أو إرضائه لم تعد لها قيمة . لأن الجمهور لا يقرها ، وهو إلى جانبنا . إن جمهور المسرح ، عندما يستمع إلى نص أدبى ، لا يخطر له للحظة واحدة مايسميه أنصاف المتعلمين بالملل . إن مقعده فى المسرح له حصانة السفارة فى مملكة من الممالك القديمة أو ممالك الأساطير . وهو مصمم على الاحتفاظ للمسرح بهذا الطابع الرصين . والحب الذى يكنه

الجمهور لمسرحيات الشعرية هو التعبير عن هذا التقدير للغة والأسلوب. إن الجمهور يحب فى الشعر العمل المحكم ، والوعى والحرص اللذين يفترضهما فى الشعر دائما . لكن إذا ما أثبت كاتب أن نثره ليس رخوا ولا منحطا ولا فاحشا ولا مؤثرا للسهولة ، فإن الجمهور لا يلبث أن يصدقه . وتتملكه الحماسة عندما يرى فجأة أنه بدلا من العملة الرديئة التى عرف بها أسلوب المسرح ، يرى الممثلين يتبادلون كلمات تبين أن أثمن ما تملكه الأمة ، ألا وهو لغتها ، زاخرة بالذهب .

هذه أيها الأصدقاء الأعزاء هى الخواطر التى يثيرها مسرح اليوم فى نفس الكاتب . وإذا كنت قد عبرت عنها بشىء من الإيجاز ، فأرجوكم قبل كل شىء ألا تلوموا المسئولين بينكم عن هذا الحديث. فقد كنت سأقدم لكم هذه الخواطر إن عاجلا أو آجلا من تلقاء نفسى ، لأنه على الرغم من العروض التى تلقيتها من دلفى وأورانج وميونخ ، فإن شاتوروه ستبقى مدينة المسرح الأثيرة لدى ، وذلك منذ تلك الأمسية التى قضيتها عندما كنت فى الصف السادس ، عندما أوقفونا فى طابور أشبه بذلك الطابور الذى كنا نذهب به إلى الكنيسة أو الحمام ، وأخذونا لأول مرة إلى المسرح .وكان سيلفين يؤدى دور هوراس [1] الكهل ، وكل فتى فى مقاطعة بيرى [2] ينتظر بحماسة عبارة « فليمت ، فليمت » . وكان المسرح يومذاك أعرض من المعتاد لأن الستار كان معطلا ، وقد وقف يرفعه على أطراف الحراب اثنان من رجال المطافىء فى شاتوروه فى زيهما الرسمى .

ألقى چيرودو هذه « المحاضرة فى المسرح » فى الحفلة التى أقامتها الجمعية الباريسية لخريجى ليسيه شاتوروه فى ١٩ نوفمبر سنة ١٩٣١ . وقد طبعت فى مجموعة چيرودو المسماة Literature الصادرة فى باريس سنة ١٩٤١ . ترجمها إلى الانجليزية هاسكل بلوك .

---

(١) فى المسرحية التى كتبها كورنى وأخرجت لأول مرة سنة ١٦٤٠ — المترجم

(٢) فى وسط فرنسا — المترجم

جان جيرودو

القانون الخالد للمؤلف المسرحي

هناك قاعدتان تحكمان القانون الخالد للمؤلف المسرحي ، إذا جاز هذا التعبير .

أما الأولى فتتعلق بالموقف المؤسف الغريب الذى يقفه المؤلف من الشخصيات التى يخلقها ويهبها للمسرح . فهو بقدر ما يجد تلك الشخصيات أثناء التأليف خاضعة أليفة وطوع يده ، بقدر ما تصبح غريبة عنه غير مبالية به بمجرد خروجها إلى الجمهور . والممثل الأول الذى يؤدى الدور على خشبة المسرح هو الحلقة الأولى فى سلسلة من التجسيدات تزداد بها الشخصية استقلالا لا عن المؤلف وتنسل بعيدا عنه إلى الأبد . ويصدق ذلك أيضا على المسرحية فى مجموعها . فهى بعد العرض الأول تصبح ملكا للممثلين ، ويغدو المؤلف الذى يحوم حول الكواليس شيئا كالشبح ، يكرهه المشتغلون بالمسرح جميعا سواء لزم الصمت أم أكثر من الكلام . وبعد العرض المائة — وخاصة إذا كانت المسرحية جيدة — فإنها تصبح ملكا للجمهور . ولا يبقى ملكا للمؤلف المسرحي غير المسرحيات الرديئة وحدها . أما الاستقلال الذى تتمتع به شخصياته الناجحة فهو استقلال كامل . والحياة التى تحياها أثناء تجوالها فى أوربا أو فى أمريكا إنما هى إنكار متصل لالتزاماتها البنوية . وبينما يتابع أبطال الرواية مؤلفها حيثما ذهب ويناودنه يا أبى أو يا والدى ، نجد أن الشخصيات المسرحية التى قد نلتقى بها بطريق المصادفة — كما حدث لى فى كاركسون أو لوس أنجلس — قد أصبحت غريبة عنا غربة كاملة . ولا شك فى أن أحد الدوافع الهامة التى حدت بجوتة

وكلوديل[1] والكثيرين غيرهم إلى كتابة مسرحياتهم التى تضم أحب بطلاتهم اليهم فى صورة جديدة ، كان معاقبة تلكم البطلات . لكن عبثا إذ أن مرجريت[2] الجديدة وهيلين الجديدة وڤيولين[3] الجديدة لم يكن فى حاجة إلى وقت أطول للفرار . وقد ذهبت مع كلوديل مرة لحضور مسرحيته « تبليغ الأنباء إلى مارى » لكن الوضع عمل لصالحى فى هذه المرة على الأقل : إذ بدت الرواية أقرب إلى أن تكون من تأليفى مماهى من تأليفه .

وكم من مؤلف يضطر إلى البحث فى الممثلة أو الممثل عن ذكرى طيبة لابنة أو ابن تركه ومضى تماما كما يفعل الآباء فى الحياة اليومية مع زوج البنت أو زوجة الابن . . . وكم قابلنا فى شرفة محل « ڤيبر » ، أو فى غرفة انتظار الجنرال ، أو فوق مرج البيت الريفى لممثلة شهيرة ، كم قابلنا من هذه الشخصيات التى تظهر كل اثنين معا .[4] فيدو[5] وكاسيف ، جول رينار[6]

---

(١) بول كلوديل (١٨٦٨ — ١٩٠٥) شاعر ومؤلف مسرحى ، تأثر فى شبابه بالمدرسة الرمزية . عمل فى السلك الدبلوماسى وتنقل فى مختلف البلاد . أسلوبه زاخر بالصور ، ويضم الرفيع والتافه جنبا إلى جنب . وهو من دعاة الأخلاقيات المسيحية . ألف ٨ مسرحيات المترجم

(٢) بطلة فاوست — المترجم

(٣) كتب كلوديل مسرحية بعنوان « الفتاة فيولين » ثم أعاد كتابتها فيما بعد بعنوان « تبليغ الأنباء إلى مارى » — المترجم

(٤) يشير المؤلف هنا إلى الصداقات إلى تنشأ بين المؤلفين وبين الممثلات والممثلين ممن يقومون بأداء الأدوار الأولى فى مسرحياتهم — المترجم

(٥) جورج فيدو (١٨٦٢ — ١٩٢١) مؤلف كوميديات من نوع الفارس . من رواياته المعروفة « خلى بالك من إميلى » (١٩١١) و « سيدة من مكسيم » (١٩١٤) — المترجم

(٦) جول رينار (١٨٦٤ — ١٩٠٠) روائى كتب كثيرا عن الحياة الريفية من أشهر رواياته Poil de Carotte وهى قصة العذاب الذى تعرض له طفل ريفى حالم شديد الحساسية تستبد به أمه ويهمله أبوه . وقد أخرجت على المسرح وفى السينما — المترجم

وسوزان دوبريه ، ريجين(١) وموريس دوناي(٢) ، حينما تكون المرأة غير مبالية والرجل مستغرقا فى الذكريات، يثرثر ويتساءل، لكنه يتحدث عن المرأة التى لا وجود لها هناك .

أما القاعدة الثانية ، وهى متفرعة عن الأولى ومناقضة لها ، فتحدد الموقف الرائع الذى يقفه المؤلف المسرحى إزاء عصره وإزاء أحداث ذلك العصر . ولا بد لى هنا — حتى يكون كلامى صادقا — أن أبتعد عن كل تواضع زائف ، سواء فيما يتعلق بشخصى أو بزملائى . فدور الراوى الذى لا يزيد فى المسرحية عن أن يكون صوتا يتردد ، بلا شخصية ولا مسئولية، هو فى الوقت نفسه صوت المؤرخ، وهو صوت يعيش فى العصر الذى ينشأ فيه لحما ودما . إنه هو المؤلف المسرحى ذاته . إن وجودنا على الأرض يصبح مباراة محزنة أو جهدا أسيفا ما لم يكن هناك متحدث باسم التراجيديا أو الدراما يكشف مدى ما فى هذا الوجود من الجمال والخيال ويرسى لهما الأسس والقواعد . إن التراجيديا أو الدراما ، هما اعتراف هذا الجيش الذى يحمل اسم الإنسانية ، وعليه أن يدلى بهذا الاعتراف علنا ودون إخفاء شىء وبأعلى صوت ، وذلك لأن صدى الصوت يكون أوضح وأشد واقعية من الصوت ذاته. وينبغى أن نواجه أنفسنا فى هذا الصدد بغير مواربة . فالعلاقة بين المسرح والدين واضحة . وليس من قبيل المصادفة أنه كانت تقام عروض مسرحية فى مختلف المناسبات أمام كاتدرائياتنا. إن المسرح يكون فى أحسن حالاته فى حوش الكنيسة . وإلى هناك يتوجه الجمهور فى ليالى الأعياد لمشاهدة المسرح والاستماع إلى

---

(١) جابرييل شارلوت ريجين (١٨٥٧ — ١٩٢٠) من أشهر ممثلات فرنسا فى الكوميديا الخفيفة — المترجم

(٢) موريس دوناى (١٨٥٩— ١٩٤٥) مؤلف مسرحى، بدأ بكتابة اسكتشات هزلية لكباريه « القط الأسود » ثم انتقل إلى كتابة مسرحيات رشيقة قليلة العمق عن الحياة الباريسية — المترجم

الاعترافات المضيئة من الأقزام والعمالقة الذين يمثلون المصير . إن كالدرون هو الإنسانية تعترف بتطلعها إلى الخلود ، وكورنى هو كبرياؤها ، وراسين ضعفها ، وشكسبير حبها للحياة ، وكلوديل خطيئتها وخلاصها ، وجوته إنسانيتها ، وكلايست برقها ورعدها . ولا يكون العصر منسجما مع نفسه إلا إذا حضرت الجماهير هذه الإعترافات المضيئة التى تقدم فى المسارح والساحات ، وحضرتها بقدر الإمكان فى أبهى حللها لتزيد من أهمية المناسبة ، ولتستمع إلى إعترافها هى بجبنها أو تضحيتها ، ببغضها أو حبها . ويبحث الجمهور فى المسرح أيضا عن نظرة إلى المستقبل ، لأنه ليس هناك مسرح لا يكون فى الوقت نفسه تنبؤاً . ليس ذلك التنجيم الزائف الذى يطلق على الأشياء أسماء ويضرب لها مواعيد ، بل تنبؤا حقيقيا . ذلك التنبؤ الذى يكشف للناس هذه الحقائق الباهرة : أن الأحياء يجب أن يعيشوا . وأن الأحياء يجب أن يموتوا ، وأن الخريف لا بد أن يعقب الصيف ، والربيع الشتاء ، وأن هناك عناصر أربعة ، وأن هناك سعادة ، وأن هناك شقاء يخطئه الحصر ، وأن الحياة واقع ، وأنها حلم ، وأن الإنسان يعيش فى سلام ، وأن الإنسان يعيش فى الدم . أى باختصار تلك الأشياء التى لن يعرفوها أبدا . فذلك هو المسرح . إنه إعادة تلك الروائع غير المعقولة إلى مكانتها لدى الجمهور ، تلك الروائع التى ستقلق رؤاها المشاهدين وتغمر ليلهم ، ولكن لاشك فى أن فجرها — وذلك مايثبّت إيمانى — فجرها الذى يجعل من رسالة المؤلف واقعا نلمسه فى حياتنا اليومية ، سيكون قد بث خلال هذه الرؤى مغزى وذاكرة . وهذا هو التصوير الدرامى ، ذلك الوعى المفاجىء لدى المتفرج بالوضع الدائم لهذه الإنسانية الحية اللامبالية : الشوق والموت .

من كتاب Visitations لجان چيرودو ، نشره برنار جراسيه بباريس سنة ١٩٥٢ ترجمها إلى الانجليزية هاسكل بلوك .

چان أنوى [1]

إلى چان چيرودو

سعداء أولئك الشبان الذين كان لهم أساتذة ! سعداء أولئك الصغار الذين ذهبوا مضطربين فقرعوا الأبواب وتلقوا بوجوه متوردة الكلمة المشجعة من الرجل الذى يحظى بأعجابهم .

أما أنا فقد كبرت دون أن يكون لى أستاذ . وحوالى سنة ١٩٢٨ كان فى قلبى ركن دافىء يشغله كلوديل ، كما كنت أحمل فى جيوبى نسخا من مسرحيات برنارد شو ولويجى بيراندللو ، ومع ذلك فقد كنت وحيدا . وحيدا مع عذاب الفتى الذى يوشك أن يستكمل عامه العشرين . وفى قلبه حب المسرح ، وفى نفسه كل حماقة الشباب . من كان يستطيع أن يطلعنى على السر فى أن « المسرحيات الجيدة الصنع » وحدها هى التى كانت تعرض فى تلك الأيام ؟ هل كان يكفى ماأفعله من قراءة موسيه [2] وماريڤو [3] آلاف المرات ؟ لقد كانا بعيدين عنى ، أبعد مما ينبغى . كانا

---

(١) ولدجان أنوى فى مدينة بوردو سنة ١٩١٠ . واشتغل فترة سكرتيرا للويس جوفيه . ثم قرر تحت تأثير رواية سيجفريد لجيرودو أن يكتب للمسرح . وهو يقسم مسرحياته إلى مجموعتين أساسيتين : المسرحيات الوردية ، والمسرحيات السوداء ، إشارة بذلك إلى جانبى الحياة . ومعظم موضوعاته مستمدة من الأساطير الإغريقية ومقدمة فى إطار حديث ، وكثير منها يدور فى الفترة بين ١٩٠٠ و ١٩١٤ . ورواياته الوردية نفسها تقسم بشىء من المرارة . وهى تنتهى بانتصار الخير على الشر ، وتدور حول الشباب والثائرين على مظالم المجتمع وبؤس الإنسان . أما الروايات السوداء ، وهى أكثر عددا ، فيغمرها التشاؤم ، وفيها ينتصر الشر ، ونرى المجتمع يحمى الدناءة والقبح . وهو فى رواياته جميعا يمتاز بالتحكم التام فى حرفية المسرح
المترجم

(٢) الفريدى موسيه (١٨١٠ – ٥٧) شاعر وروائى ومؤلف مسرحى . نشر ديوان « الليالى » ، وسيرة ذاتية بعنوان « اعترافات فتى العصر » ، ومسرحيات « لورانزاشيو » و « فانتازيو » و « كوميديات وأمثال » وغيرها — المترجم

(٣) بييرماريڤو (١٦٨٨ – ١٧٦٣) روائى ومؤلف مسرحى . كتب مجموعة كبيرة من الكوميديات الناجحة . يعتبر مسرحه رد فعل ضد النزعة العقلانية التى سادت المسرح الفرنسى فى القرن ١٧ ، من مسرحياته « هانيبال » و « مفاجأة الحب » و « جزيرة العبيد » و « لعبة الحب والمصادفة » وغيرها — المترجم

يمثلان فترة أصبحت أسطورية ، فترة كانت لغة الحديث بالفرنسية فيها لا تزال تستخدم الفواصل والسكتات ، فترة كانت العبارة فيها ترقص رقصا . ومع ذلك فقد كان هناك سر ، سر لا شك فى أنه قد ضاع منذ أمد طويل ، وأنا أصغر من أن أستطيع العثور عليه وحدى . ثمانية عشر ربيعا . ودراسة بدأت تضطرب ، وعيش كان على أن أكسبه بوسيلة ما. ثم هذا القلق ، وهذه الأصابع المتصلبة . ولا شك فى أن كلوديل قد سعى قبلى للوصول إلى السر ، أو لعله وصل إلى سر آخر، سر لا يلائم أحداً غيره، لكنه كان أشبه بتمثال هائل لا يمكن الوصول إليه ، تمثال من الخشب لأحد القديسين قائم فوق جبل لا يستطيع أحد أن يطلب منه شيئا .

فى تلك الأيام حل ربيع لم يسبق له مثيل ، حمل الدفء والزهور إلى شارع مونتانى [١] .

فى حياتى كلها ، أعتقد أنى لن أرى أشجارا للقسطل كتلك الأشجار، وعطرا فى الجو كذلك العطر . كانت هناك أمسيات ، فى تلك الأضواء التى تصبغ أوراق الأشجار العالية باللون الأزرق ، أقترب فيها من الآلهة ، عندما يضمنى ذلك الخليط المتزاحم من السيارات والنساء بملابس السهرة، وذلك الكمال المفاجىء الذى يلف كل شىء فى ذلك الركن من أركان باريس .

ويا لمرأى الجمهور الخارج بعد مشاهدة مسرحية سيجفريد ا...[٢] أيها العزيز جيرودو من سيخبرك الآن ، مادمت لم أجرؤ ولم أشأ أن أخبرك بالمشاعر الغريبة من اليأس والفرح الطاغى ، من الزهو والتواضع التى

(١) من الشوارع الأرستقراطية فى باريس — المترجم

(٢) فى هذه المسرحية نرى جنديا يلتقطه الألمان من ميدان المعركة فى حرب ١٩١٤ — ١٨ ، فاقد الوعى، عاريا، ليس معه ما يدل على شخصيته . وعندما يعود إلى وعيه لا تعود إليه ذاكرته . وتعاد تربيته بحيث يصبح ألمانيا صالحا ، ويغدو أحد قادة جمهورية فيمار . وفى أحد الأيام ينتبه أحد الصحفيين الفرنسيين إلى عبارات خاصة فى كتاباته وتصريحاته تجعله يكتشف أن « سيجفريد » ما هو إلا المواطن الفرنسى جاك فورسييه صديق صباه — المترجم

كانت تنتاب هذا الفتى الذى تعثر فسقط من أعلى المسرح فى كوميدى الشانزايزيه ؟ [١]

وبسببك أنت سوف يبقى ذلك الطريق العام والشارع المتفرع منه ، اللذين تعز لهما لافتات غير منظورة فى وسط ذلك الحى الذى تمجه النفس ، سوف يبقى بالنسبة لى دائما وكأنه من شوارع قريتى . وأنا لا أمر هذه الأيام بتلك الأنحاء التى أدور فيها بين الحواجز البيضاء التى أقامتها الحرب [٢] وذكرياتى دون أن أشعر بالسعادة تغمرنى .

إن المسرح ، حياة الجمال التى أعرفها (وشرفة محل «فرانس» التى كان يجلس فيها جوڤيه (٣) ورنوار (٤) يتناولان بعض الشراب ، ويرتبان من شئون العرض المسرحى ما لا يعرفه إلا الله !) بل والشعر والمستحيل ، قد دفعتنى إلى أن أختار مقامى بين « مترو ألما » و«فندق البلازا» فى ذلك الموقع الرائع الشبيه بينابيع المياه المعدنية . بنسائه المتحليات بالجواهر فى الظلال الدافئة ، ورجاله بقمصانهم البيضاء . وفى حرارة ذلك الصيف المبكر ، أى قصور كانت تنبثق فجأة من تلك الثكنات التى تقطنها الطبقة الوسطى ، وأى فتنة كانت تعرض هناك فتضطر هذا الفتى إلى البقاء ، غير قادر على مغادرة المكان ، حتى يغادره الآخرون جميعا ؟

ورغم أن الآخرين قد وجدوا الشعر الذى يهز نفوسهم فى الشوارع الهادئة للمدن النائمة ، وعلى ضفاف البحيرات الساكنة ، أو تحت أقبية

---

(١) مسرح شهير كان لويس جوفيه يديره من ١٩٢٤ إلى ١٩٣٤ — المترجم

(٢) كتب هذا المقال فى ١٩٤٤ فى أخريات الحرب العالمية الثانية — المترجم

(٣) لويس جوفيه (١٨٨٧ — ١٩٥١) من أشهر الممثلين والمخرجين الفرنسيين فى الفترة السابقة على الحرب الأخيرة . كان أول من أخرج مسرحيات جيرودو ومثل فيها خيرة أدواره . ألف فى ١٩٤٩ كتابا بعنوان « خواطر ممثل كوميدى » — المترجم

(٤) بيير أوجست رنوار (١٨٤١—١٩١٩) مصور فرنسى ، من أوائل الانطباعيين—المترجم

كنيسة أوغابة ، وفى إطار حالم ، فإن الشعر الذى يهز نفسى كان على موعد معى ، بسببك أنت ، فى تلك المشاهد الباريسية التى تستهوى الأثرياء من الأجانب ، رغم أن الأشخاص المصاحبين لهم لم يكونوا من الطراز الذى يلائمنى . (١)

ومازلت أذكر «سيجفريد» ياعزيزى جيرودو عن ظهر قلب . ترى هل حدثتك عن العشاء الوحيد الذى تناولته معك ، المرة الوحيدة التى اجتمعت فيها بك أكثر من خمس دقائق ؟ هل أخبرتك بأنى مازلت قادرا على تقليد جميع الأصوات ؟ بوفيريو فى دور زلتن: « إنه أنت ياذا البشرة السمراء والرأس العريض ، ياصاحب النظارات الكثيرة والصدارى المتعددة » وبوكيه، بوكيه المسكين « إبن أرمينيوس النهم إلى الأشلاء ، إنه أنا . . . . » وجوفيه فونتجيلوى الذى يتكلم بلهجة «قائد فى فرقة الهوسار للموت » وهى لهجة تستطيع أن تقسم بأنها صادقة ، وراعيهم « الذى لا يبتعد عنهم أبدا » ورنوار وبوجار وفالنتين وسيمون الذى لا نظير له وهو يؤدى دور مفتش الجمارك .

أيها العزيز جيرودو ، هناك شىء آخر لم أخبرك به ، هو تلك الليلة التى فهمت فيها « سيجفريد » وقد ترتب على فهمى إياها دخولى فى ليل طويل لم أخرج منه تماما حتى الآن ، وقد لا أخرج منه أبدا ، لكنى لا أنسى تلك الأمسيات فى ربيع ١٩٢٨ التى كنت فيها المتفرج الوحيد الذى يغلبه البكاء حتى فى مقاطع الحوار الطريفة ، ففى تلك الأمسيات استطعت أن أخرج قليلا من حدود نفسى .

---

(١) أغلب إشارات جيرودو هنا إلى أماكن فى الحى السادس عشر بباريس ، بالقرب من ميدان الاتوال ، وهو حى الأثرياء — المترجم

ثم جاءت مسرحيتا « امفتريون [١] » ، « وانترمزو [٢] » ، وليست إحداهما قريبة إلى نفسى مثل « سيجفريد » ، وقد غضبت من الرجل الذى أخرجهما ، وبكل عناد البراءة لم أعد أشهد تمثيل أى من مسرحياتك ، وإنما أقرؤها وأنفعل بها ، بغير « ديكور » الأوبرا ، وبغير تلك الحيل السحرية ، وبغير جو الأعياد الذى كانت حفلاتك الأولى تثيره دائما على نطاق واسع ، وكنت أتحدث عنها مع بيتوف [٣] ـ أستاذى الآخر ، ولكنى كنت على ألفة معه ـ والذى كان يتأثر أشد التأثر بروايتك الرائعة « الكترا » [٤] ثم عرفت لآخر مرة ذلك اليأس الرقيق مع روايتك « أوندين » [٥] .

وعندما رقد چوڤيه — الذى كان ساخطا ثم غفر فجاة بسبب نبل روحه — فى درعه الأسود على تلك القطعة الطويلة السمراء من الحجر شق قلبى يأس لن أنساه .

---

(١) اسمها بالكامل « امفتريون ٣٨ » ، وذلك كما يقول جيرودو لأن أسطورة امفتريون عولجت من قبل ٣٧ مرة ، وهى معالجة ساخرة لقصة ألكمينا زوجة القائد أمفتريون التى يفتن بها الإله جوبيتر ، ولا يجد وسيلة للوصول إليها إلا التسلل إلى دارها فى الظلام باعتباره زوجها ، ولكنها تثبت له أن الصداقة الإنسانية تكون أحيانا أقوى من رغبات الآلهة . كتبت سنة ١٩٢٩ — المترجم

(٢) كوميدية نثرية من ثلاثة فصول ، تصور الشباب اللاهى بالحب ، لكنه فى النهاية ينتبه إلى ضرورات الحياة — المترجم

(٣) جورج بيتوف (١٨٨٧ — ١٩٣٩) من أصل روسى ، استقر فى باريس بعد الحرب العالمية الأولى . اشتهر بإخراج الروايات العالمية على مسرح باريس إخراجا جديدا ، وكذلك بإخراج كتابات المؤلفين الفرنسيين المجددين أمثال كلودل وكوكتو وأنوى — المترجم

(٤) على ضوء الأسطورة القديمة يتناول جيرودو الأحداث المعاصرة . وفى عام ١٩٣٧ كانت فرنسا تواجه الاختيار بين السلام المشين أو الحرب المدمرة ، وأعطى جيرودو رأيه على لسان الكترا : « عندما تكون الجريمة سوط عذاب ينصب على الكرامة الإنسانية ، ويفسد روح الأمة . . لا يكون هناك محل للغفران » — المترجم

(٥) كتبها سنة ١٩٣٩ على أساس الحكاية التى وضعها الكاتب الألمانى لاموت فوكيه الذى دأب على اختيار موضوعاته من أساطير وتراث القرون الوسطى وكان له بذلك أثر كبير على الكتاب الرومانسيين الفرنسيين . واوندين كما صورها جيرودو هى حورية تزوجت انسانا لحققت حلمها فى أن تملك نفسا حية . لكنها فى نفس الوقت عرفت التعاسة والشقاء — المترجم

لم يكن الأمر جميلا جدا فحسب ، لم يجعل كل شيء أردت أن أفعله تافها فحسب ، بل وكان رقيقا رصينا وحاسما كأنه الوداع . كنت أشعر بذلك شعورا أكيدا . كان وداع هانز لأوندين يحمل معنى وداع آخر انخطف له قلبى . كان ذلك أيام الحرب الزائفة(١) ، وكنا نحلم بحياة الناس الذين يعيشون فى خطر وكنت أعتقد بشكل ساذج أن هذا الوداع الغامض متعلق بى .

ياعزيزى چيرودو ، لقد كنت أودعك ، أنا المدين لك بالكثير دون أن أخبرك بذلك ، أنا الذى لم أعرفك إلا قليلا جدا وكثيرا جدا .

ويبعث السعادة فى نفسى أنى على الأقل فى نهاية ذلك العشاء ، فى ذلك الشتاء ، عندما التقيت بك لأول مرة لأكثر من خمس دقائق ، والذى لم أقل لك فيه شيئا أيضا ، أخذت معطفك ، وساعدتك فى إرتدائه . وذلك شيء لا أفعله أبدا ، وقد دهشت لنفسى وأنا أفعله ، ثم وأنا أرتب ياقته بحيث توفر لك مزيدا من الدفء ولم ألبث أن شعرت بالحرج لهذه الألفة التى لا أدرى مصدرها فتركتك .

لكننى الآن سعيد إذ خدمتك ، مرة واحدة على الأقل ، كما اعتاد طلبة المدارس أن يخدموا أساتذتهم ، وذلك فى مقابل تلك الليلة التى عشت فيها مع « سيجفريد » .

نشرت هذه المقالة لأول مرة فى مجلة La Chronique de Paris فى فبراير ١٩٤٤ وأعيد نشرها فى مجلة The Tulane Drama Review الإنجليزية فى مايو ١٩٥٩ ، ترجمها إلى الإنجليزية أرثر إيفانز .

---

(١) وصف أطلقه الصحفيون الأمريكيون على فترة الهدوء النسبى التى انقضت بين بداية الحرب العالمية الثانية وغزو النرويج والدانمرك — المترجم

برتولت برشت

المسرح للمتعة أم للدراسة

منذ سنوات قلائل ، كان إذا تحدث أحد عن المسرح الحديث ، فإنه يعني مسرح موسكو أو نيويورك أو برلين . وربما كان يعني أيضا إخراجاً خاصاً لجوفيه في باريس ، أو لكوشران (١) في لندن ، أو يعني تقديم فرقة «هابيما» لرواية «الدبوق» (٢) التي تنتمي في الواقع إلى المسرح الروسي إذ تولى إخراجها ڤاختانجوف (٣) . لكن لم تكن هناك في الأساس غير عواصم ثلاث للمسرح الحديث .

وكان المسرح الروسي والأمريكي والألماني يختلف كل منها عن الآخر اختلافاً كبيراً ، لكنها تلتقي في وصفها جميعا بأنها تنتمي إلى المسرح الحديث ، بمعنى أنها تستخدم التجديدات التكنيكية والفنية . بل وقد نشأ بينها بعض أوجه الشبه في الأسلوب ، وربما كان ذلك راجعا إلى أن التكنيك المستخدم فيها جميعا تكنيك دولي (ولست أقصد مجرد التكنيك اللازم للمسرح مباشرة بل أقصد أيضا أشكال التكنيك التي تؤثر فيه كالسينما مثلا) ، وأن هذه المدن مدن تقدمية عظيمة تقوم في بلاد صناعية عظيمة .

---

(١) سير شارلس بليك كوشران (١٨٧٣ — ١٩٥١) من أشهر المشتغلين بفنون العرض المسرحي . بدأ في أمريكا ممثلا ، ثم اشتغل بالسيرك ثم مديرا للمسرح ثم انتقل إلى انجلترا وأقام بها مسرحا اشتهر فيه الساحر هوديني ثم انتشرت فيه موضة قبقاب التزحلق سنة ١٩٠٠ ثم عرض سيرك هاجنبك . بدأ عمله كمخرج برواية لإبسن « جون جابرييل بوركمان » ، له أسلوب خاص في الإخراج المسرحي — المترجم

(٢) هابيما بالعبرية تعني المسرح . تأسست الفرقة في أوربا سنة ١٩١٧ ثم انتقلت إلى أرض فلسطين في ظل الانتداب البريطاني سنة ١٩٢٨ . « والدبوق » قصة حب خيالية مستعارة من قصص التوراة ، كتبها سلمون أنسكي بالعبرية سنة ١٩١٩ ، وهي أشهر المسرحيات التي أخرجتها فرقة هابيما — المترجم

(٣) يوجين فاختانجوف (١٨٨٣ — ١٩٢٢) ممثل ومخرج روسي . أحد مؤسسي المسرح الحديث في موسكو من تلاميذ ستانسلافسكي — المترجم

لكن يبدو أن مسرح برلين أصبحت له الصدارة فى الفترة الأخير بين مسارح البلاد الرأسمالية المتقدمة ، وذلك لأن الشىء المشترك بين المسارح الحديثة وجد فيه لفترة من الزمن أقوى وأنضج تعبير عنه .

وكان التطور الأخير لمسرح برلين ، الذى بدأ يصور الاتجاه الذى يسير إليه المسرح الحديث فى أنقى صوره ، هو مايسمى بالمسرح الملحمى. إن مايعرف باسم Zeitstück — أى المسرحية التى تعالج مشاكل الساعة — أو مسرح بسكاتور (١) أو المسرحية التعليمية . كلها تنتمى إلى المسرح الملحمى .

المسرح الملحمى

كان تعبير المسرح الملحمى يبدو لكثير من الناس تعبيرا متناقضا ، وذلك إذ ينظرون إلى الشكلين الملحمى والدرامى لعرض قصة من القصص على أنهما — وفقا لتعاليم أرسطو — مختلفان اختلافا جوهريا. وهم لا يحصرون الفارق بينهما فى أن أحدهما يقوم بعرضه أشخاص أحياء بينما يعتمد الآخر على الكتاب — فهناك أعمال ملحمية كأعمال هوميروس والمنشدين فى العصور الوسطى ، كانت فى الوقت نفسه أعمالا مسرحية ، وهناك مسرحيات ، مثل « فاوست » لجوته أو « مانفرد » (٢) لبايرون ، أحدثت أثرها الأكبر باعتبارها كتبا . وتعاليم أرسطو نفسها تميز بين الشكل الدرامى والشكل الملحمى على اعتبار أن الفارق الأساسى بينهما فارق فى البناء ، وقد عالجت قوانينهما فى فرعين مختلفين من فروع الاستاطيقا . وهذا الفارق فى البناء إنما يصدر عن الاختلاف فى طريقة تقديم العمل إلى

---

(١) ينسب هذا المسرح إلى أروين بسكاتور (١٨٩٣ — ٠٠٠) مخرج ألمانى من تلاميذ ماكس رنهارت ، اشتغل فى برلين فى الفترة بين ١٩١٩ ، ١٩٣٠ ثم انتقل إلى الولايات المتحدة . اشتهر باستخدام الأفلام السينمائية ومختلف الوسائل الميكانيكية فى العرض المسرحى . له أثر كبير فى الإخراج المسرحى المعاصر فى أوربا وأمريكا — المترجم

(٢) مسرحية كتبها بايرون سنة ١٨١٧ متأثرا بفاوست لجوته — المترجم

الجمهور — من فوق خشبة المسرح أو عن طريق الكتاب — أما فيما عدا ذلك فإن العنصر الدرامي يمكن أن يوجد أيضا فى الأعمال الملحمية ، والعنصر «الملحمى» يمكن أن يوجد فى الأعمال الدرامية . وقد طورت الرواية البرجوازية فى القرن الماضى العنصر «الدرامى» تطويرا كبيرا ، مما أدى إلى التركيز الشديد للحبكة وإلى الترابط العضوى بين الأجزاء المختلفة . كما يمتاز العرض «الدرامى» بشيء من الانفعال والحماسة ، والعناية بتصوير الاصطدام بين مختلف القوى . وقد قدم الكاتب الملحمى «دوبلن» (١) تحديدا بديعا عندما قال إن الملحمى على عكس الدرامى ، يمكن أن يقص بالمقص إلى أجزاء مستقلة ، ويمكن لكل جزء منها أن يقف منفردا .

وليس فى نيتى أن أناقش هنا كيف زالت حدة التناقض بين الملحمى والدرامى اللذين نظر إليهما طويلا على أنهما لا يلتقيان . ويكفى أن أذكر أن الإنجازات التكنيكية وحدها مكنت المسرح من إدماج عناصر السرد فى العرض الدرامى . فإمكانيات العرض ، والأفلام ، والسهولة المتزايدة فى تغيير المناظر بواسطة الآلات ، جعلت المسرح مجهزا تجهيزا آليا كاملا . وقد حدث ذلك فى الوقت الذى لم يعد من الممكن فيه تصوير الأحداث الإنسانية الهامة تصويرا بسيطا . كأن تتولى بعض الشخصيات تجسيد القوى المحركة لتلك الأحداث أو أن تخضع تلك الشخصيات لقوى ميتافيزيقية خفية .

وكان لابد لتقريب الأحداث من الفهم . أن يوجه اهتمام كبير ويضفى «مغزى» واضح على البيئة التى يدور فيها النشاط الإنسانى .

وقد ظهرت هذه البيئة بطبيعة الحال فى مسرحيات سابقة ، لكنها لم

---

(١) ألفرد دوبلن روائى ألمانى ، اشتغل طبيبا بالأحياء الفقيرة فى برلين ، هاجر إلى فلسطين ثم إلى أمريكا ثم عاد إلى ألمانيا بعد الحرب العالمية الأولى . يكتب بالأسلوب التعبيرى ، ويتناول عادة حياة الطبقات الفقيرة — المترجم

تعرض كعنصر مستقل ، وإنما عرضت فقط من وجهة نظر الشخصية الرئيسية فى المسرحية ، كما نراها من خلال رد فعل البطل إزاءها . كانت ترى كما يمكن أن «نرى» العاصفة إذا لاحظنا على صفحة البحر سفينة تنشر أشرعتها ثم رأينا تلك الأشرعة تتلاعب بها الريح . أما الآن فى المسرح الملحمى فإنها تظهر كعنصر مستقل .

لقد بدأ المسرح فى استخدام أسلوب السرد . فلم يعد الراوى يختفى مع الجدار الرابع ، ولم تعد الخلفية تكتفى بالتعليق على مايجرى فوق خشبة المسرح ، من خلال شاشة ضخمة تشير إلى أحداث أخرى تقع فى الوقت نفسه فى أماكن أخرى ، أو من خلال تقديم أقوال تؤكد أو تناقض ما تقوله شخصيات الرواية ، عن طريق عبارات تعرض على شاشة أو تعلق على لوحة ، أو تقديم إحصاءات محددة تؤيد المناقشات المجردة ، بل إن الممثلين لم يعودوا يلقون بأنفسهم كلية فى أدوارهم وإنما هم يبقون على مسافة تفصل بينهم وبين الشخصيات التى يمثلونها ، بل وهم يحرصون على استثارة النقد عن عمد .

ولم يعد هناك مايسمح للجمهور بأن يستسلم عن طريق المطابقة بينه وبين أبطال الرواية ، والتزام موقف غير ناقد (لا تترتب عليه أى نتائج عملية) . إن طريقة العرض تخضع الموضوع والأحداث لعملية تغريب وإبعاد . فالتغريب مطلوب لجعل الأشياء مفهومة . لأنه عندما تكون الأشياء واضحة بذاتها ، لا تكون هناك حاجة إلى الفهم .

كان لابد من إلقاء ضوء الفهم على ما يبدو طبيعياً ، فبهذا فقط يمكن لقوانين العلة والمعلول أن تتضح . كان لابد للشخصيات أن تتصرف كما كانت تتصرف ، وكان عليها فى الوقت نفسه أن تقدر على التصرف بطريقة أخرى .

وكانت هذه تغييرات ضخمة .

إن المتفرج فى المسرح الدرامى يقول: نعم هذا ما شعرت به ـ هكذا أنا ـ ذلك طبيعى ـ هكذا ستكون الأمور دائما ـ إن عذاب هذا الإنسان يهزنى لأنه لا مفر منه ـ هذا فن عظيم ـ كل ما فيه واضح بذاته ـ أنا أبكى مع الباكين وأضحك مع الضاحكين.

أما المتفرج فى المسرح الملحمى فيقول: لم أكن أظن ذلك ـ لا ينبغى للناس أن يفعلوا أشياء كهذه ـ ذلك غريب حقا يكاد لا يصدق ـ لا بد من وضع حد لهذا ـ إن عذاب هذا الإنسان يهزنى لأنه قد تكون هناك وسيلة للإفلات منه ـ هذا فن عظيم: ليس فيه شىء واضح بذاته ـ إنى أضحك من الباكين وأبكى على الضاحكين.

المسرح التعليمى

لقد بدأ المسرح يعلم

البترول والتضخم والحرب والمنازعات الاجتماعية والأسرة والدين والقمح وصناعة اللحوم المحفوظة أصبحت كلها موضوعات للتصوير المسرحى. ويقوم الكورس بإطلاع الجمهور على حقائق لم يكن يعرفها. وتعرض الأفلام السينمائية أحداثا من كافة أنحاء العالم. وتقدم اللافتات بيانات إحصائية ومع بروز «الخلفية» إلى المقدمة أصبحت تصرفات الشخصية عرضة للنقد. والتصرفات الخاطئة والصحيحة تعرض معا. وقدم المسرح أناساً يعرفون ماذا يفعلون، وأناساً لا يعرفون ماذا يفعلون. وأصبح المسرح موضع اهتمام الفلاسفة ـ ذلك النوع من الفلاسفة الذين لا يرغبون فى تفسير العالم فحسب بل يرغبون أيضا فى تغييره ـ لهذا السبب أخذ المسرح يفلسف، لهذا السبب أخذ يعلم. وماذا أصاب التسلية؟ هل أدخل الجمهور مرة أخرى إلى المدرسة، وعومل معاملة الأميين؟ هل سيعقد للجمهور امتحان؟ ويعطى درجات؟

هناك اعتقاد شائع بأن هناك فارقا قاطعا بين التعليم والتسلية . فالأول يمكن أن يكون مفيدا ، لكن الأخرى وحدها هى التى يمكن أن تكون طريفة . ولذا ينبغى لنا الدفاع عن المسرح الملحمى ضد الوهم القائل بأنه لابد أن يكون خاليا من الطرافة ، خاليا من البهجة ، بل ومملا تماما .

ولا يسعنا إلا أن نقول إن التناقض بين التعليم والتسلية ليس قائما بالضرورة وبالطبيعة ، فهو لم يكن موجودا دائما ، وليس هناك ما يدفع إلى وجوده باستمرار .

ولا شك أن ذلك النوع من التعليم الذى تلقيناه فى المدارس ، أو فى الإعداد لمهنة من المهن أو ما شابه ذلك ، هو مهمه شاقة . لكن ينبغى أن ندخل فى اعتبارنا الظروف التى يجرى فى ظلها والأهداف التى يرمى إليها .

التعليم فى تلك الظروف هو فى الواقع صفقة — والمعرفة مجرد سلعة — والناس يحصلون عليها من أجل بيعها مرة أخرى . ومن تقدم بهم العمر بحيث لا يستطيعون التردد على المدارس ينبغى أن يحصلوا على المعرفة فى الخفاء ، لأن كل من يعترف بأنه مازال فى حاجة إلى الدراسة ينتقص من قدر نفسه ، ويسلم بأنه لا يعرف غير القليل . وبالإضافة إلى ذلك ففائدة التعليم محدودة جدا بالنظر إلى عوامل ليس للطالب سيطرة عليها . وهناك البطالة التى ليست هناك معرفة تقى منها . وهناك تقسيم العمل الذى يجعل المعرفة الشاملة غير ضرورية وغير ممكنة . ولا يتحمل مشقة الدراسة فى العادة إلا أولئك الذين لا يجدون وسيلة أخرى تتيح لهم فرصة التقدم . وليست هناك معارف كثيرة تمنح صاحبها القوة ، لكن هناك معارف كثيرة لا يمكن الحصول عليها إلا عن طريق القوة .

إن التعليم يعنى شيئا مختلفا بالنسبة للفئات المختلفة فى المجتمع . هناك فئات لا تستطيع أن تتصور أى تحسن فى الأحوال ، فالأحوال تبدو لها على ما يرام . كل ما يمكن أن يحدث للبترول يزيد من أرباحهم — وهم يشعرون على كل حال أنهم يتقدمون فى العمر ، ولا يمكن أن يتوقعوا

سنوات طويلة أخرى على قيد الحياة فلماذا الاستمرار فى الدراسة ؟ لقد قالوا آخر ما لديهم ! لكن هناك أيضا فئات من الناس « لم يجىء دورهم بعد » ، لا يرضون عن الأوضاع القائمة ، ولهم مصلحة عملية هائلة فى التعليم ، وهم أحوج ما يكونون إلى التوجيه ، ويعرفون أنهم بغير الدراسة يتعرضون للضياع — هؤلاء هم خيرة الدارسين وأكثرهم طموحا . ومثل هذه الفروق موجودة أيضا بين الأمم والشعوب . وهكذا نجد أن شهوة التعليم تتوقف على أشياء كثيرة . وباختصار فهناك تعليم مثير ، تعليم مفرح ومناضل .

ولو كان من غير الممكن جعل التعليم شائقا لكان المسرح بطبيعته غير قادر على التعليم .

إن المسرح يبقى هو المسرح حتى عندما يصبح مسرحا تعليميا ، وهو مادام مسرحا جيدا فلابد أن يسلى .

المسرح والعلم

لكن ما العلاقة بين العلم والفن ؟ نحن نعرف جيدا أن العلم يمكن أن يستغرق الانتباه ، لكن ليس كل ما يستغرق الانتباه ينتمى إلى المسرح .

كثيرا ما يقال لى عندما أوضح الخدمات الجليلة التى يمكن للعلم الحديث ، إذا ما استخدم استخدا أماسليما ، أن يؤديها للفن وخاصة المسرح ، إن الفن والعلم ميدانان أساسيان من ميادين النشاط الإنسانى ولكنهما مختلفان اختلافا تاما . هذه بطبيعة الحال عبارة مبتذلة ، وخير ما نفعله إزاءها هو أن نعترف على الفور بأنها صحيحة تماما ، شأنها شأن أكثر العبارات المبتذلة . إن الفن والعلم يعملان بطريقتين مختلفتين . . . هذا صحيح . ومع ذلك فلابد لى من الاعتراف بأنى لا أستطيع أن أمارس عملى كفنان دون استخدام بعض العلوم . وربما دفع ذلك كثيرا من الناس

إلى الشك فى مقدرتى الفنية . فقد اعتادوا النظر إلى الشعراء على أنهم كائنات فريدة توشك أن تكون غير طبيعية ، معصومة كالآلهة ، قادرة على رؤية أشياء لا يستطيع غيرها أن يراها إلا بأكبر الجهد والمشقة ولا شك فى أن المرء لا يميل إلى الاعتراف بأنه ليس واحدا من أولئك الموهوبين ، لكنه اعتراف لا بد منه ، ولا بد أيضا من تأكيد أن هذه الاهتمامات العلمية ليست هواية نمارسها فى الأمسيات بعد الفراغ من العمل . فكلنا نعرف أن جوته كان يدرس أيضا العلوم الطبيعية ، وشيلر (١) كان يدرس التاريخ ، والمفروض أن ذلك كان نوعا من الهواية . ولن أقدم ببساطة على الزعم بأن هذين الشاعرين كانا فى حاجة إلى العلم من أجل إنتاجهما الشعرى كما أنى لن أستخدم اسمهما لتأييد حجتى ، ولكنى مضطر إلى القول بأنى أحتاج إلى العلوم ، بل إنى مضطر إلى الاعتراف بأنى أنظر بعين الشك والريبة إلى كل من لا يتابعون تطورات العلم ، أى أولئك الذين - كما يقال - يغردون كتغريد الطيور ، أو ما يتخيلونه تغريد الطيور . وليس معنى هذا أنى أرفض قصيدة جميلة تتحدث عن مذاق سمك موسى أو عن متعة التجديف فى زورق لمجرد أن كاتبها لم يدرس علم التغذية أو فن الملاحة . ولكنى أعتقد أننا إذا لم نستخدم جميع المصادر الممكنة من أجل فهم الأحداث العظيمة المعقدة فى دنيا الإنسان ، فإننا لن نستطيع أن نراها على حقيقتها .

فلنفترض أننا نريد أن نصور أشواقا عظيمة أو أحداثا عظيمة مما يؤثر فى مصائر الشعوب . إن من هذه الأشواق اليوم يمكن أن يكون السعى إلى السلطة . ولنفترض أن أحد الشعراء « شعر » بهذا الشوق وأراد أن يصور شخصا يسعى إلى السلطة - فكيف يمكن أن يتمثل فى تجربته الخاصة تلك الأوضاع المعقدة التى يجرى فى ظلها الصراع من أجل السلطة اليوم ؟ إذا كان بطله من الرجال المشتغلين بالسياسة ، فما هى دخائل السياسة ؟ وإذا

(١) من أكبر الشعراء ومؤلفى المسرح الألمان ، معاصر لجوته — المترجم

كان من رجال الأعمال فما هى دخائل دنيا الأعمال؟ ثم إن هناك شعراء لا يوجهون اهتمامهم إلى سعى بعض الأفراد إلى السلطة بقدر ما يوجهونه إلى دنيا الأعمال ذاتها وإلى السياسة ذاتها! فكيف يحصلون على المعرفة اللازمة؟ إنهم لا يستطيعون أن يحصلوا على المعلومات الكافية بالتجوال وفتح الأعين ، وإن كان ذلك على الأقل أفضل من إغماض العين فى عصبية! إن إنشاء جريدة يومية مثل جريدة « المراقب الشعبى » أو إدارة عمل مثل شركة « ستاندرد أويل » لهو عملية معقدة ، ومثل هذه الأشياء لا يمكن امتصاصها عن طريق المسام . وعلم النفس ميدان هام للمشتغل بالمسرح . ومن المفروض أنه إذا كان الشخص العادى قد لا يستطيع - دون معلومات خاصة - أن يكتشف الأسباب التى تدفع إنسانا إلى القتل ، فإن الكاتب مطالب بأن يملك من « المصادر الداخلية » ما يمكنه من تقديم صورة لحالة القاتل العقلية . والمفروض أن لا يحتاج المرء فى مثل هذه الحالة إلى أكثر من التطلع إلى داخل نفسه ، فهناك على كل حال شىء اسمه الخيال . . . لكن هناك أسبابا عديدة تجعلنى غير قادر على الاستمرار فى الاستسلام لهذا الأمل المريح . فأنا لا أستطيع أن أجد فى نفسى وحدها جميع العوامل التى نسمع من الصحف ومن التقارير العلمية أنها اكتشفت فى الكائنات البشرية . أنا لا أستطيع أن أتصور جيدا وبغير معاونة ، الحالة العقلية للقاتل إلا بقدر ما يستطيع ذلك القاضى الذى يتولى محاكمته . وعلم النفس الحديث ، ابتداء من التحليل النفس حتى المذهب السلوكى ، يقدم إلى دراسات فى النفس تساعدنى على تكوين حكم مختلف تماما على هذه الحالة ، وخاصة إذا أدخلت فى اعتبارى النتائج التى وصل إليها علم الاجتماع ، ولم أتجاهل الاقتصاد أو التاريخ . قد يقال : إن الأمر يصبح بذلك بالغ التعقيد . وينبغى لى أن أقول إنه أصبح معقدا بالفعل . وقد يكون فى وسعى إقناعكم بأن جانبا كبيرا من الأدب بدائى إلى أقصى حد، لكنكم سوف تسألون فى قلق بالغ : ألن يكون قضاء أمسية كهذه فى المسرح شيئا مزعجا جدا؟ والإجابة على ذلك هى : لا .

فمهما تكن المعلومات التى يضمها العمل الأدبى فهى يجب أن تتحول إلى مادة أدبية تماما . وهى فى صورتها الجديدة تعطى نفس النوع من المتعة الذى يعطيه غيرها من الأعمال الأدبية . ورغم أنها لا تقدم نفس المتعة التى نجدها فى العلم ، إلا أنه لا بد أن يتوفر لدى المرء نوع من الميل إلى التعرف على طبيعة الأشياء ورغبة فى إخضاع العالم لإرادة الإنسان حتى يتاح له الاستمتاع بالأعمال الأدبية التى تنشأ فى هذه الفترة التى تمتاز بالمكتشفات والمخترعات العظيمة .

هل المسرح الملحمى « مؤسسة أخلاقية » ؟

يقول فردريك شيللر إنه ينبغى للمسرح أن يكون مؤسسة أخلاقية . ولم يخطر له عندما نادى بذلك أن تقديم بعض المبادىء الأخلاقية من فوق خشبة المسرح يمكن أن ينفر الجمهور من قاعاته . فى أيامه لم يكن لدى الجمهور اعتراض على تقديم المبادىء الأخلاقية . ولم تأت شتائم فردريك نيتشه ضده ووصفه إياه بأنه زمار « ساكنجين » الأخلاق إلا فيما بعد . فنيتشه كان يرى فى الاهتمام بالأخلاقيات أمرا بغيضاً ، أما شيللر فكان يرى فيها أمرا سارا تماما ، ولم يكن يجد شيئا أكثر متعة أو إرضاء من الدعوة للمثل العليا . كانت البرجوازية فى ذلك الحين فى أول عهدها بإرساء فكرة الأمة . ولا بد لتأسيس البيت أن يرتدى صاحبه قبعته الجديدة ويقدم الأوراق التى تبين أن حالته المالية على ما يرام . أما الحديث عن تهدم البيت والاضطرار إلى بيع القبعة القديمة ودفع الديون فذلك بالتأكيد أمر بغيض . وهكذا كانت الأحوال عندما رآها فردريك نيتشه بعد قرن من الزمان . لذا لم تكن لديه كلمة طيبة يقولها عن الأخلاقيات ولا عن فريدريك الآخر .

لقد تعرض المسرح الملحمى للهجوم من جانب الكثيرين على اعتبار

أنه يوجه للأخلاقيات إهتماما أكبر مما ينبغى . ومع ذلك فالعبارات الأخلاقية لا تحتل غير مكانة ثانوية فى المسرح الملحمى . فليست غاية هذا المسرح تقديم أخلاقيات بقدر ماهو يهدف إلى الدراسة . وقد أجرى المسرح الملحمى دراساته فعلا ، وعند ذلك واجه مشكلة مغزى الرواية . ونحن لا نستطيع أن نزعم بطبيعة الحال أننا بدأنا نجرى دراساتنا لا لشىء إلا لمتعة الدراسة ، ولا نزعم أن نتائج دراساتنا كانت مفاجأة كاملة لنا . فلاشك فى أن العالم المحيط بنا يزخر بتناقضات مؤلمة ، وبظروف شاقة ، وهى مشقة لا ترجع إلى الأسباب الأخلاقية وحدها . إن الجوع والبرد والشقاء لا ترجع مشقتها إلى أسباب أخلاقية فحسب . ولم يكن هدف أبحاثنا هو مجرد إثارة التساؤل حول بعض الأوضاع (وإن كانت مثل هذه الأخطاء يمكن أن تلمس بسهولة ، وإن لم يكن ذلك بالنسبة لكل فرد من أفراد الجمهور ، فهذه الأخطاء نادرا ما يشعر بها مثلا أولئك المستفيدون منها) وإنما كان هدف دراستنا هو توضيح الوسائل التى يمكن بها إزالة تلك الأوضاع الشاقة . ولم يكن حديثنا دفاعا عن الأخلاقيات بل دفاعا عن المظلومين . وهذان أمران مختلفان تماما ، لأن الاعتبارات الأخلاقية كثيرا ما تستخدم لمطالبة المظلومين بتحمل أوضاعهم . ويرى مثل هؤلاء الأخلاقيين أن الناس موجودون من أجل الأخلاق ، وليست الأخلاق هى التى توجد من أجل الناس .

غير أن القارىء يستطيع من هذه الملاحظات أن يستنتج إلى أى مدى ، وبأى معنى ، يعتبر المسرح الملحمى مؤسسة أخلاقية .

هل يمكن أن يقوم المسرح الملحمى فى أى مكان ؟

ليس المسرح الملحمى شيئا جديدا تماما من ناحية الأسلوب . فهو فى طريقة عرضه ومحاجته ، وفى تأكيده على الجانب الفنى ، مرتبط بالمسرح الأسيوى القديم . وكذلك كانت هناك اتجاهات تعليمية فى مسرحيات العجائب فى القرون الوسطى (١) وفى المسرح الأسبانى الكلاسيكى ، ومسرح الجيزويت (٢) .

وكانت هذه الأشكال من المسرح تلائم بعض اتجاهات عصرها ثم اختفت مع انقضائها . والمسرح الملحمى الحديث مرتبط أيضا باتجاهات محددة . وهو لا يمكن بأى حال أن يقدم فى أى مكان . فقليل من الأمم الكبرى اليوم هى التى تقبل مناقشة قضاياها على المسرح . ولندن وباريس وطوكيو وروما تقيم مسارحها من أجل أهداف تختلف عن ذلك تماما . ولم تنشأ الظروف الملائمة للمسرح الملحمى التعليمى إلا فى أماكن قليلة ولفترات قصيرة . وقد وضعت الفاشية فى برلين حدا عنيفا لتطور هذا المسرح .

إن هذا المسرح يتطلب بالإضافة إلى مستوى تكنيكى معين، حركة اجتماعية قوية لها مصلحة فى مناقشة القضايا الحيوية مناقشة حرة ، وحلها حلا أفضل، حركة تستطيع أن تدافع عن تلك المصلحة ضد جميع الاتجاهات المعاكسة .

إن المسرح الملحمى هو أكبر وأعمق تجربة فى المسرح الحديث العظيم،

---

(١) مسرحيات دينية كانت تقدم فى عيد الفصح وعيد الميلاد وغيرهما من الاحتفالات التى تنظمها الكنيسة . بدأت فى معظم بلاد أوربا حوالى القرن الحادى عشر وبلغت ذروتها فى القرن الخامس عشر ثم اندمجت فى مسرح عصر النهضة . تدور فكرتها الأساسية فى الغالب حول قصة مستقاة من التوراة أو الإنجيل — المترجم

(٢) نوع من المسرح التعليمى ، بدأ فى مدارس الجيزويت حوالى سنة ١٥٥٠ وانتشر فى أكثر بلاد أوربا . بدأ بالاهتمام بالرواية التى تقدمها المدرسة فى آخر العام كوسيلة لتدريب الطلبة وللتأثير فى الجمهور ، ثم أصبح مسرحا له مميزاته الخاصة — المترجم

وعليه أن يتغلب على العقبات الضخمة العديدة التى ينبغى لجميع القوى الأساسية فى ميدان السياسة والفلسفة والعلم والفن أن تتغلب عليها .

كتبت هذه المقالة حوالى سنة ١٩٣٦ وأعيد نشرها فى كتاب برتولت برشت « كتابات حول المسرح » Schrifter Zum Theater الصادر فى فرانكفورت سنة ١٩٥٧ وترجمتها إلى الإنجليزية اديث أندرسون فى مجلة Mainstream فى يونيو سنة ١٩٥٨ . أدخل المحرران تعديلات طفيفة على الترجمة الإنجليزية .

برتولت برشت

ملاحظات حول مسرحية «الأم شجاعة»(١)

١ — طريقتان لعرض «الأم شجاعة»

فى الأسلوب المعتاد للإخراج المسرحى الذى يوجد إحساسا بالتطابق مع الشخصية الرئيسية ، يستمتع مشاهد «الأم شجاعة» (بناء على شهادة الكثيرين) بسرور خاص : نتيجة لانتصار شخصية راسخة على نكبات الحرب وويلاتها . فالمتفرج عادة لا يأخذ اشتراك الأم شجاعة فى الحرب مأخذ الجد ، إذ من الواضح أنها لا ترى فيها غير وسيلة لكسب العيش ، وربما كانت هى الوسيلة الوحيدة المتاحة لها . وبغض النظر عن موقفها هذا — بل بالرغم منه — فإن التأثير الذى تحدثه الرواية يشبه التأثير الذى عرفناه فى مسرحية «الجندى الطيب شويك» (٢) حيث ينتصر المتفرج — فى جو كوميدى — مع «شويك» على المشروعات التى ترسمها الدول الكبرى المتحاربة والرامية إلى التضحية به . بيد أن التأثير المماثل فى الأم شجاعة

(١) كتب برشت هذه المسرحية بين ١٩٣٦ و ١٩٣٩ ، وأخرجت لأول مرة فى زيوريخ فى ابريل ١٩٤١.

والأم شجاعة اسم يطلقه الجنود على أنا فيرلنج البائعة المتجولة التى تتبع الجيش بعربتها ، وذلك لاندفاعها فى أحد الأيام بعربتها من نطاق الحصار ونيران القنابل . يأخذ الجيش البروتستنتى ولديها ، ثم يجتاح الكاثوليك الخطوط التى تقيم فيها فتنضم إليهم ، لكنهم يقبضون يوما على أحد ولديها ويقتلونه . ويطلق البروتستنتيون الرصاص على ولدها الآخر لقيامه بالنهب فى غير الوقت المحدد . ثم تموت ابنتها الخرساء كاترين أثناء قيامها بتحذير الجانب البروتستنتى من غارة مفاجئة يعدها الكاثوليك للاستيلاء على مدينة هال . ورغم أن الأم تشعر بكل هذه المآسى شعوراً عميقا ، إلا أن همها دائما هو استمرار عملها وتجارتها . وفى النهاية تبقى وحدها مع عربتها ، عجوزا بائسة ، ولكنها مصممة على أن تشق طريقها — أعدت الشروح المتصلة بهذه المقالة قبل أن تصدر الترجمة العربية لمسرحية « الأم شجاعة » — المترجم

(٢) مسرحية تدور أحداثها خلال الحرب العالمية الثانية . كتبت سنة ١٩٤٢ — ١٩٤٣ ، وأخرجت لأول مرة فى شتاء ١٩٥٦ — ٥٧ على مسرح الجيش البولندى . ينتقل فيها « شويك » بسذاجة وبراءة بين مقر الجستابو وفرقة العمل الإجبارى والسجن الحربى دون أن يعرف أحد هل سذاجته حقيقية أم مصطنعة . ويرسل فى النهاية إلى روسيا للانضمام إلى فرقة تقاتل بالقرب من ستالنجراد حيث تقع له مغامرات أخرى مع أحد رجال فرقة العاصفة ، وأحد جواسيس الجستابو ، ومع سيدة روسية . وفى نهاية الرواية يلتقى بهتلر ، وكلاهما ذاهل ضائع — المترجم

أدنى بكثير من ناحية قيمته الاجتماعية ، وذلك لأن اشتراكها فى الحرب اشتراك غير مباشر وهو يحدث بغير تدبير أو ترو . بل إننا نجد هذا التأثير سلبيا فى الواقع ، إذ الأم شجاعة تبدو فى المقام الأول أما ، وهى مثل «نيوب» (١) لا تستطيع أن تقى أبناءها لعنة الحرب . ومهنتها كتاجرة ، وأسلوبها فى ممارسة هذه المهنة ، يضفيان عليها طابعا أقل مايوصف به أنه «غير مثالى» ، وذلك دون أن ينزع عن الحرب طابعها القدرى. وهذا أيضا جانب سلبي بلا شك . غير أن الأم تجتاز المحنة فى آخر الأمر ، بعد أن تترك المحنة طابعها عليها وتشوهها .

وقدا ستخدمت هيلانة ڤيجل (٢) فى مواجهة هذا الدور تكنيكا مكنها من تجنب التقمص الوجدانى الكامل empathy ، إذ عالجت مهنة التاجرة لا كمجرد أمر طبيعى بل وكمهنة تاريخية ، بمعنى أنها تنتمى إلى حقبة تاريخية ماضية ، وعالجت الحرب على أنها أنسب الأوقات للتجارة . ونحن نجد هنا أيضا تسليما بأن التجارة وسيلة لكسب العيش لكنها وسيلة قذرة، تذوق الأم شجاعة من ورائها طعم الموت . فقد أصبحت «الأم التاجرة» تناقضاحيا هائلا ، وذلك ما شوهها وطمس معالمها إلى حد جعل من الصعب التعرف عليها . وفى مشهد المعركة الذى يستبعد عادة فى الأسلوب المعتاد للعرض ، تظهر الأم وكأنها ضبع حقيقية ، وهى لا تخرج القمصان إلا عندما ترى كراهية ابنتها وتشفق من استخدام القوة (٣) ، وعند ذلك تأخذ فى

---

(١) هى رمز الأمومة الحزينة . تقول الأسطورة الإغريقية إن « نيوب » بنت تانتالوس وزوجة أمفيون ملك طيبة ، كان لها ١٢ ولدا ، وقد عيرت لوتانا لأنه ليس لها غير والدين هما أبولو وديانا . وأمرت لوتانا ولديها برد الإهانة فقتلا جميع أبناء « نيوب » التى غلبها الحزن فبكت حتى الموت وتحولت إلى تمثال من الحجر يتدفق منه الماء — المترجم

(٢) زوجة برشت وبطلة أكثر مسرحياته. وهى اليوم تواصل عمله وترأس فرقته ــ المترجم

(٣) وصل الجيش إلى قرية صغيرة . والجرحى كثيرون . والقس يعمل على تضميد الجراح . وقد نفدت الضمادات من دكان الأم شجاعة فيطلب منها القس اعطاءه القمصان الغالية التى تبيعها للضباط ليحولها إلى شرائح يستخدمها فى التضميد . لكنها ترفض باصرار فيلجأ إلى استخدام القوة معها بمعاونة أحد الفلاحين ، وتقف ابنتها إلى جانبهما وتهدد أمها بلوح من الخشب — المترجم

السب والشتم ثم تلق بنفسها كالنمرة على الجندى ذى العباءة . ثم نجدها بعد تشويه ابنتها تلعن الحرب بإخلاص لا يقل عن الإخلاص الذى تمدحها به فى المشهد التالى مباشرة . وبذلك تعبر عن موقفين متناقضين يصعب الجمع بينهما . وثورة ابنتها عليها (عند إنقاذ مدينة هال) تصيبها بالذهول التام ، وهى لا تتعلم منها شيئا . إن مأساة الأم شجاعة ، ومأساة حياتها التى يشعر بها الجمهور شعورا عميقا ، إنما تكمن فى أننا نواجه فيها تناقضا عنيفا يدمر كائنا إنسانيا ، تناقضا يمكن أن يحل ، ولكن لا يستطيع أن يحله إلا المجتمع ، وإلا بصراع طويل وعنيف . إن ميزة هذه الطريقة فى العرض تكمن فى أنها تبين أن الإنسان — حتى فى أكثر صوره صلابة وحيوية — يمكن أن يتحطم !

٢ — ملاحظات حول « الأم شجاعة »

عرضت مسرحية « الأم شجاعة وأبناؤها » لأول مرة فى زيوريخ أثناء الحرب الهتلرية ، وقامت الممثلة القديرة تيريز جيس بالدور الأول فى هذا العرض . وعلى الرغم من الموقف المعادى للفاشية والميال للسلم من جانب جمهور مسرح زيورخ الذى يتألف أغلبه من المهاجرين الألمان ، فقد استطاعت الصحف البرجوازية أن تتحدث عن « تراجيديا من طراز نيوب » وعن طاقة الحياة الهائلة المتمثلة فى « الام — الحيوان » . وكان ذلك تحذيرا ساعد المؤلف على إدخال بعض التعديلات على الرواية عند عرضها فى برلين .

لقد أدت حرب الفلاحين التى انتهت بأكبر نكبة فى تاريخ المانيا — من وجهة النظر الإجتماعية — إلى تقليم أظفار الحركة الإصلاحية (١) ولم يبق

(١) دخلت المانيا ميدان التطور الصناعى متأخرة . وخوفا من الطبقات الشعبية لم تقم البرجوازية بكفاح ثورى ضد الإقطاع ، فقام بهذا الكفاح الفلاحون منفردين تقريبا لكن ثورات الفلاحين قمعت بالقوة المسلحة . وكانت هزيمتها هزيمة لكل القوى الديموقراطية الفترة غير قصيرة — المترجم

منها غير: التجارة والأعمال، والهزء والسخرية بالإنسان. «والأم شجاعة» (ولنقل ذلك من قبيل المعاونة فى الأداء المسرحى) وكذلك كل أصدقائها وضيوفها وكل الناس الآخرين تقريبا، تعترف بالطابع التجارى البحت للحرب: وذلك بالضبط مايغريها بها. وهى تؤمن بالحرب حتى النهاية. ولا يخطر ببالها أنها ينبغى أن تملك وسائل ضخمة حتى يمكنها إبعاد أثر الحرب عن أقاربها. إن من يتفرجون على الكوارث، يظنون دون مبرر أن من تنزل بهم الضربات القاصمة سوف يتعلمون شيئا من تلك التجربة. ولكن ما دامت الجماهير «موضوعا» للسياسة فإنها لن تستطيع أن تنظر إلى ما يحدث لها على اعتبار أنه تجربة، ولن ترى فيه غير مصير وقدر. إنها لا تتعلم من الكارثة أكثر مما تتعلم فئران التجارب عن علم الحياة عندما تجرى التجارب عليها. وليس من مهمة الكاتب المسرحى أن يمنح الأم شجاعة بصيرة مدركة — فهى تصل إلى بعض تلك البصيرة حوالى منتصف المسرحية، عند نهاية المشهد السادس (١)، ثم لا تلبث أن تفقدها مرة أخرى. لكن مهمة المؤلف أن يمكن المشاهدين من الرؤية.

---

(١) فى هذا المشهد نرى القس يقول لها: إنهم ينزلون القائد إلى القبر! هذه لحظة تاريخية! فتقول:

لحظة تاريخية عندى إذ أصابوا عين ابنتى. لقد انتهى أمرها الآن، لن تجد أبدا من يتزوجها. وكم كانت تود أن يكون لها أطفال! حتى ما أصابها من خرس هو نتيجة الحرب. لقد قذفها أحد الجنود بشىء فى حلقها وهى طفلة. إنها لن ترى أخاها الأصغر مرة أخرى. وأخوها الأكبر لا يعرف مقره إلا الله. اللعنة على الحرب! — المترجم

٣ - الشكل والأثر الدرامى

إن المسرحية الإخبارية « الأم شجاعة وأبناؤها » ـ وعبارة « المسرحية الأخبارية» كجنس أدبى أقرب ما تكون إلى عبارة «التاريخية» بالنسبة للدراما فى عصر اليزابث — لا تمثل أى محاولة لإقناع أى شخص بأى شىء عن طريق عرض الحقيقة عارية . فالحقيقة نادرا ما تسمح بأن تؤخذ على غرة وهى عارية ، وهى فى هذه الحالة لا تغرى غير القليلين . ولا بد المسرحيات الأخبارية بطبيعة الحال أن يكون لها مضمون من الوقائع ، أى أن تكون واقعية . وحتى تقسيم المسرح إلى « مسرح يتجه إلى الموضوعية » و« مسرح يتجه إلى علم النفس » لا يساعدنا مساعدة حقيقية ، لأننا نستطيع أن نوجد مسرحا يتجه إلى الموضوعية وإلى علم النفس فى الوقت نفسه ، وذلك باتخاذه « المادة » السيكولوجية أساسا باعتبارها الموضوع الرئيسى للعرض الفنى ، معا الحرص فى نفس الوقت على الموضوعية . أما فيما يتعلق بالمسرحية الحالية ، فأنا لا أعتقد أنها تدع المتفرج فى حالة موضوعية (أى أنه يوازن بهدوء ما « لها » وما « عليها ») بل على العكس فإنى أعتقد ـ أو فلنقل أرجو — أنها تجعله يتخذ موقفا ناقدا .

تتألف « ملاحظات حول مسرحية الأم شجاعة » من ثلاث : مختارات : الأول « طريقتان لعرض الأم شجاعة » . نشر لأول مرة فى مجلة Aufbau الجزء الثانى سنة ١٩٥٥ ، وأعيد طبعه فى كتاب «أحاديث عن المسرح » لبرتولت برشت فى فرانكفورت سنة ١٩٥٧ وقد كتب فى سنة ١٩٥١ . والثانى « ملاحظات حول الأم شجاعة » مأخوذ من كتاب برشت «ملاحظات» Anmerkungen الصادر فى برلين سنة ١٩٥٠ . والثالث مأخوذ عن مجلة « العمل المسرحى Theaterarbeit » الصادرة فى درسدن سنة ١٩٥٢ ، وهو قسم من الملاحظات التى أبداها برشت على المسرحية فى حديث صحفى ترجمها جميعاً إلى الانجليزية هيرمان سالينجر .

أندريه مالرو (١)

الرواية والفيلم

إن الصورة المتحركة تستطيع أن تروى حكاية . وفى هذا تكمن قوتها. ونفس الشيء تستطيعه الرواية المكتوبة أيضا. وعندما اكتشفت السينما الناطقة كان الفيلم الصامت قد أحدث بالفعل أثره البالغ على الرواية المكتوبة .

ولنتناول أسلوب كتاب الرواية الكبار . إن هؤلاء الكتاب سواء كان هدفهم هو سرد الأحداث أو وصف الشخصيات وتحليلها ، أو حتى التساؤل عن مغزى الحياة . . وسواء كانت موهبة الواحد منهم تميل إلى التفصيل والافاضة فى التعبير — كموهبة بروست — أو إلى البلورة والتركيز — كموهبة همنجواى — فاننا نجد الكاتب مضطراً إلى عمليتين : أن يروى ، أى أن يلخص... وأن يعرض بالصور ، أى أن يجسد. والروائى يختار اللحظات التى يصفها أو يجسدها اختياراً غريزيا أو ينتقيها انتقاء واعيا ، مستهدفا إضفاء أهمية خاصة عليها .

والدلالة المباشرة عند الروائيين جميعا على أن الكاتب انتقل إلى التصوير المجسد ، هى الانتقال من السرد إلى الحوار . فالحوار فى الرواية يخدم قبل كل شيء مهمة التجسيد . وهذا هو التكنيك الذى استخدمته

---

(١) أندريه مالرو (١٩٠١ — ٠٠٠٠٠) عاش حياة حافلة أثرت فى كتاباته . سافر فى سنة ١٩٢٣ فى رحلة علمية إلى الهند الصينية حيث اشترك فى حركة « أنام الفتاة » ثم اشترك فى الحرب الأهلية فى الصين (١٩٢٦ - ٢٧) وكتب عنها روايتين . وعاد إلى أوربا فكرس جهوده لمقاومة النازية والفاشية ، فكتب عن الحرب الأهلية فى اسبانيا وعن سجون النازية . له ميول يسارية واضحة ، لكنه متأثر أيضا بنيتشه . أصبح بعد الحرب من أكبر معاونى ديجول ، وبتولى منصب وزير الثقافة . آخر إنتاج له كتاب ضخم فى أربعة أجزاء عن « سيكاوجية الفن » (١٩٤٨ — ٥٢) — المترجم

الرواية الإنجليزية فى نهاية القرن التاسع عشر ، عند كونراد (١) وهنرى جيمس (٢) ، وهى تسعى إلى التخلص من حماقة الروائى الذى يبدو محيطا بكل شىء ، ومحاولتها إيجاد أسلوب جديد يحل محل ذلك الأسلوب . أما الفيلم فإنه يحاول استخدام هذا النوع من الحوار فى أضيق حدود ممكنة . وكذلك تفعل الرواية الحديثة .

ويستخدم الحوار أيضا كوسيلة تساعد فى رسم الشخصيات واستاندال مثلا قد أجهد نفسه من أجل تحديد شخصية جوليان سوريل (٣) عن طريق التصرفات والسلوك أكثر مما حاول تحديد تلك الشخصية عن طريق نبرة الصوت . غير أن اللهجة والحوار أصبحا فى القرن العشرين فى المقام الأول من الأهمية فى الرواية ، إذ أصبحا من وسائل التعبير الأساسية عن الشخصية ، أصبحا جزءاً من كيان الشخصية . إن بروست الذى كان لا يكاد يرى شخصياته ، جعل تلك الشخصيات تتكلم ببراعة الرجل الأعمى ، مما يجعلنا نعتقد أن الكثير من مشاهده — إذا ماقرئت قراءة سليمة — يمكن أن يكون لها أثر أوقع فى الراديو حيث لا نرى الممثل ، اكثر مما يكون لها فى المسرح . لكن السينما ، كالمسرح ، توجه إلى لهجة الحوار أهمية أقل مما توجهه اليها الرواية . وذلك لأن الممثل يكفى لاعطاء الشخصية وجودا ماديا بل وقدراً من المميزات الشخصية .

وأخيرا فهناك ذلك الحوار الجوهرى : الحوار الذى يجرى فى اطار «مشهد» محدد

---

(١) جوزيف كونراد (١٨٥٧ـ١٩٢٤) كاتب وروائى تخصص فى الكتابة عن البحر . ولد فى أسرة بولندية وعمل فى البحرية الفرنسية ، ثم فى البحرية الانجليزية ، وتجنس بالجنسية الانجليزية . عرف كثيراً من البلاد واللغات من الشرق الأقصى إلى أواسط افريقيا . وظهر أثر ذلك كله فى كتاباته — المترجم

(٢) هنرى جيمس (١٨٤٣ — ١٩١٦) روائى وناقد ، ولد بنيويورك ، واكتسب الجنسية الانجليزية سنة ١٩١٥ . من أصل اسكتلندى إيرلندى . تأثر بفلوبير ثم ترجنيف ثم أوجد أسلوبه الخاص فى كتابة الرواية . — المترجم

(٣) بطل رواية «الأحمر الأسود» — المترجم

وهو موضوع لا يمكن أن توضع له قواعد عامة. فهو كما يصنعه كل فنان عظيم : مرح ، درامى ، مضمر ، ينفصل فجأة عن كل شىء كما نجده عند دستوفسكى ، أو يرتبط بالكون بأسره كما نجده عند تولستوى . لكنه عند كل روائى عظيم هو الوسيلة الرئيسية للتأثير فى القارىء ، هو الإمكانية المتاحة لجعل المشهد «ملموسا» — هو البعد الثالث .

إن هذا النوع من الحوار — الذى لم يكتشف الفيلم طبيعته وتأثيره إلا أخيراً — هو أحد المصادر التى تبنى عليها الصورة قوتها . ففى الأفلام الحديثة نجد أن المخرج يتقدم نحو الحوار بعد مقاطع طويلة من الصمت ، تماما كما يتقدم الروائى نحو الحوار بعد مقاطع طويلة من السرد .

ويملك الروائى وسيلة أخرى عظيمة من وسائل التعبير : قدرته على ربط اللحظات الحاسمة فى حياة أبطاله بالجو المحيط بها أو بالعالم كله . وكونراد يستخدم هذه الوسيلة بانتظام ، وقد كسب بها تولستوى مشهدا من أروع المشاهد فى جميع الروايات، مشهد الليلة التى نرى فيها الأمير أندريه الجريح يتأمل السحب بعد معركة أوسترليتز (١) وقد استخدم الفيلم الروسى هذه الوسيلة استخداما بديعا فى فترة إزدهاره .

ومع ذلك يبدو أن الرواية تحتفظ بميزة على الفيلم : هى القدرة على الانتقال إلى داخل الشخصيات . لكننا نلاحظ من ناحية ، أن الرواية الحديثة تميل باستمرار إلى التقليل من تحليل شخصياتها فى لحظات الأزمة . ونلاحظ من ناحية أخرى أن السيكلوجية الدرامية — كما نجدها عند شكسبير ، وإلى حد كبير عند دستوفسكى — التى نرى فيها تلميحا إلى الأسرار عن طريق التصرفات أو أشباه الاعترافات (سمرد ياكوف وستافروجين (٢)) قد لا تكون أقل قوة من التحليل ولا أقل قدرة على

---

(١) فى رواية الحرب والسلام — المترجم

٢ فى رواية «المأخوذ» — المترجم

كشف دخائل الشخصيات من الناحية الفنية . وأخيرا فإن عدم التفصيل الكامل لذلك الجزء الخفى من الشخصية — وهو التفصيل الذى يمكن أن يتم على الشاشة عن طريق معجزة الوجه الإنسانى — قد يكون سببا آخر يضفى على العمل الفنى ذلك التساؤل الموجه إلى الله عن ماهية الحياة ، وهو التساؤل الذى تستمد منه بعض الشطحات الخيالية عظمتها ، ومن أمثالها الروايات القصيرة الرائعة التى كتبها تولستوى .

« الرواية والفيلم » هى الفصل الرابع من كتاب أندريه مالرو Esquisse d'une Psychologie du cinéma نشرته دار جاليمار بباريس سنة ١٩٤٦ . وقد كتبت المقالات التى يتألف منها سنة ١٩٣٩ ترجمه إلى الانجليزية هاسكل بلوك

جان بول سارتر(١)

مسئولية الكاتب

قال دستوفسكى يوما : إن كل إنسان مسئول عن كل شىء أمام كل إنسان . ويزداد هذا القول صدقا يوما بعد يوم. فمع إزدياد اندماج الجماعة القومية فى الجماعة الإنسانية، ومع إزدياد اندماج الفرد فى الجماعة القومية ، نستطيع أن نقول إن كل فرد يصبح أكثر مسئولية وأن مسئوليته تزداد بشكل مستمر .

لقد اعتبرنا كل ألمانى سكت عن الاحتجاج على النظام النازى مسئولا عن ذلك النظام . وإذا حدث أن قام فى بلادنا — أو فى بلاد أخرى ـ شكل من أشكال الاضطهاد الاقتصادى أو العنصرى ، فإننا نلقى مسئوليته على كل من لا يرفع صوته بالاحتجاج عليه . وإذا وقع ظلم فى أى ركن من أركان العالم ، فإن هناك اليوم من وسائل الاتصال وتبادل الأنباء بين الشعوب ، ما يجعلنا نحمل نحن أيضا مسئوليتنا عن ذلك الظلم .

---

(١) عندما وقع العدوان الغادر الأخير على بلادنا ، واتخذ منه سارتر موقفه المشين إذ اشترك فى إصدار بيان مناصر للعدوان ، أشار على بعض الأصدقاء بحذف هذا الفصل من فصول الكتاب . ولم أر معهم هذا الرأى . فسارتر على كل حال يعد حقيقة فكرية هامة فى أوربا المعاصرة ، وفى فرنسا بالذات وهى الدولة التى تشغل على المسرح الدولى مكانة تتزايد باطراد . وليس مما يجدى قضايانا أن نتجاهل أعداءها ، سواء الصريح منهم أو المستتر وإنما الخطر فى أن نقدمهم إلى القارىء العربى على أنهم رواد الفكر ودعاة الحرية . والخطأ أن نمجدهم ونشيد بهم ، ونغمض العين عما فى كتاباتهم من دعاو مغرضة ، وما فى منطقهم من تناقضات وأباطيل . إننا لا نستطيع أن نتجاهل مفكرا مثل سارتر . ولكن ينبغى أن نتخذ منه موقف الدارس الواعى ، والناقد المحلل . وفى تقديرى أن الدراسة الجادة لهذا المقال تساعد فى الفهم العميق لسارتر ، ولآرائه السياسية ، ولتصوره لمهمة الكاتب والأديب . كما أنها تكشف عمق الهوة التى يمكن أن يسقط فيها المفكر ، عندما ينفصل لديه الفكر عن التطبيق ، والقول عن المواقف العمليه! إنما يأخذه سارتر على الكتاب الذين هادنوا النازية بالأمس ، أشبه مايكون فى دنيانا العملية المعاصرة بالكتاب ، أمثال سارتر ، ممن يهادنون الصهيونية اليوم ! — المترجم

وهكذا فإن عبارة « عالم واحد » التي يميل الأمريكيون إلى استخدامها تعني أشياء كثيرة ، ولكنها تعني بين ما تعنيه أن كل إنسان مسئول عن كل ما يجري في العالم .

وأعتقد أن هذه النقطة لا خلاف عليها . ولكن إذا كان الإسكاف أو الطبيب مسئولا — باعتباره إنسانا — عن كل ما يجري في العالم ، فمن الواضح أن ذلك لا يعني أنه مسئول بصفته طبيبا أو إسكافا .

فالإسكاف باعتباره إسكافا له مسئولية محددة ، هي أن يصنع أحذية جيدة . وفي وسع الطبيب أثناء أدائه لمهنته أن يبذل كل جهوده في العمل ضد الأوضاع الصحية السيئة في حي من الأحياء ، أو ضد الأساليب المتبعة في المصانع التي لا تراعي الشروط الصحية . لكن من الواضح أنه لا يعتبر مسئولا بصفته طبيبا عن هذا الشكل من أشكال الاضطهاد أو ذاك ، كالعداء للسامية مثلا .

وإذا كان الاخصائي بصفتههذه ، ليس مسئولا في الواقع عن كل شيء أمام كل إنسان ، فما هي مسئولية أولئك الأخصائيين الذين نسميهم الكتاب ؟ هل هم مسئولون كبشر مسئولية كاملة وتتمثل هذه المسئولية في إنتاجهم أم أن مسئولية الكاتب لا تتعدى الحدود الضيقة لتخصصه ، أي لا تتعدى حدود تلك المشاكل الخاصة التي يثيرها فن الكتابة ذاته ؟

هذا هو الموضوع الذي سنبحثه . وسنقصر حديثنا هنا على المشاكل الخاصة بالنثر تفاديا للتعقيد .

فهناك في الواقع طريقتان لا ستخدام الكلمات :

إحداهما استخدامها كرموز اصطلاحية . وفي هذه الحالة فإننا نتخطى الكلمات نفسها ونتجه إلى الموضوع الذي تدل عليه . ونحن نجمع الكلمات معا بحيث تكون معاني وأفكاراً .

والثانية هى اعتبار الكلمات أشياء طبيعية . وفى هذه الحالة لا نفصل بينها وبين معناها ، بل تصبح الكلمة والمعنى كيانا واحدا. وفى هذه الحالة لا يعود هناك محل لجمع الكلمات بحيث تكون أفكاراً ، وإنما تقوم بين الكلمات علاقات أخرى مغايرة، هى علاقات طبيعية شأنها شأن الكلمات ذاتها.

وبعبارة أخرى فهناك موقفان من الكلمة : موقف النثر وموقف الشعر . فما نتطلبه من شخص يستخدم الكلمات من أجل إطلاق أسماء على الأشياء ، لا يمكن أن نطلبه من شخص يستخدم الكلمات بطريقة أخرى، يستخدمها كأشياء ينتج عن تجميعها تأثير معين كذلك التأثير الذى ينتج فى التصوير عن الألوان .

إننا لانستطيع أن نأخذ على الشاعر أنه يتنكر ، بصفته شاعرا ، لمسئوليته كإنسان . قد نأخذ عليه أنه ليس أكثر من شاعر ، أى عدم إدراكه لمسئولياته كإنسان أيضا ، لكننا لا نستطيع أن نأخذ عليه أنه لم يشترك كشاعر فى معركة إجتماعية أو حركة إنشائية (١) .

ونحن سنقصر حديثنا هنا على فن النثر .

عندما كانت تحكم الألمان حكومة نازية مستبدة ، كان من الجلى أن واجب الألمان المعادين للنازية أن يحتجوا ويقاوموا ويعارضوا ، سواء كانوا كتابا أم غير كتاب . لكن ما حدث فى الواقع أن قيام الكتاب بهذه المهمة ككتاب كان أمراً مستحيلا ، وأنهم أعربوا عن مقاومتهم ومعارضتهم بوسائل أخرى . كالإنضمام إلى الجمعيات السرية ، أو القيام بعمل من أعمال الاحتجاج كترك الجامعة إن كانوا من أساتذتها ، أو

---

(١) يتفق سارتر مع النظرية القائلة بأن المهم فى الشعر هو الجرس والموسيقى لا المعانى . وهو بذلك يعفى الشاعر من كل مسئولية اجتماعية — المترجم

الاستقالة من العمادة إذا ما طرد أحد الأساتذة اليهود (١) لكن لم تثر في أي حال مسألة إبداء احتجاجهم عن طريق الكتابة .

وهكذا نستطيع أن نتصور رجلا ينتمي إلى المنظمات السرية ، ويخاطر بحياته المخاطرة التي تبرر استمراره فيها ، ومع ذلك يواصل — إذا توفر له الوقت — كتابة أشياء لا تحمل أي مغزى من الناحية السياسية.

وعلى العكس من ذلك ما حدث في فرنسا أيام الاحتلال الألماني لها فقد أسهم كثير من الكتاب في إصدار الصحف السرية ، وكان الكتاب الذين اقتصرت مقاومتهم على هذا العمل يشعرون دائما بعقدة النقص إزاء من اشتركوا دونهم في عمليات القتال ، وكأنما كانت المقاومة في الميدان الأدبي وحده لا تكفي — كأنها كانت «مجرد كلام» .

ومن هنا نجد شيئاً من الاختلاف في مفهوم الأدب . فإما أننا نعتقد حقا أنه ينبع مباشرة من الأوضاع الإنسانية، وبالتالي فهو يتحمل المسئولية الإنسانية كاملة ، وإما أننا نكتب — كما يقال أحيانا — من أجل الكتابة وحدها . وبالذات بسبب هذا الغموض في فهم ماهية الأدب ، نجد نظرية منتشرة بين الكتاب أنفسهم تنادي بعدم مسئولية الكاتب، إذ يخيل إليهم بشكل ما ، أن إطلاق اسم على شيء من الأشياء لا يزيد على مسه مسا رفيقا ، مسه دون إصابته بأدنى تغيير.

---

(١) من الواضح أن سارتر متأثر إلى أبعد حد بالدعاية الصهيونيـة . فهو كلما أراد أن يضرب مثلا على الشعب المضطهد لم يجد غير اليهود ؟ ومن الغريب أنه ، وهو داعية الحر المتحمس كما يبدو من آرائه في هذا المقال ذاته ، لم يحاول مرة واحدة أن يطبق مبادئه على الشعب العربي في فلسطين ، ولم يتحدث أبدا عما في الحركة الصهيونية من عدوان ، ولم يرما في وجود دولة إسرائيل وسياستها من انتهاك لحرية العرب وحقوقهم .

ولم نشأ أن نسقط هذه العبارة من المقـال ، كما يفعل بعض المترجمين ، إذ وجدنا أن ذلك سيعطي القارىء العربي عن سارتر فكرة لا تطابق الواقع — المترجم

هاهو كاس على المائدة . عندما أطلق عليه هذا الاسم ، يبدو نظريا أن الكأس لا يعنيه من الأمر شيء ، لا يبدو أنه أصابه أدنى تغيير نتيجة للإسم الذى فهت به وأنه باق كما كان من قبل تماما ، فى نفس الموضع ، وأن هذه الكلمة الموجزة التى فهت بها لم تغير من الوضع شيئا . فإذا كان الكلام لا يعنى تغيير شيء فى الواقع ، إذا كان الكلام يعنى تجميع كلمات لا تؤثر على الأوضاع الواقعية ،فى وسع الكاتب أن يتكلم دون أدنى مسئولية.وما دام الأدب غير قادر على إحداث تغيير فى الكأس بالكلام عنه ، فإنه لا يستطيع أن يفعل غير شيء واحد:أن يحاول تصويره بالكلمات أفضل تصوير ممكن ، كما يصور الرسام الواقع بالألوان ، أى يحاول أن ينشىء من جديد الأحاسيس المختلفة التى يستثيرها الكأس لديه.وفى هذه الحالة فإن الكلام لا يفعل شيئا أكثر من إقامة دنيا من المعانى على هامش الفعل والواقع ، دنيا تصور هذا الواقع دون أن تحور فيه ، وبذا يكون الأدب كالوعى ، كلاهما إنتاج فرعى .

وهذا الرأى ينطوى على سوء فهم خطير ،يسهل الكشف عنه إذا ماعدنا إلى دراسة مباشرة لحقيقة اللغة والنثر ، ولأهداف الكاتب الواعية وغير الواعية ، وأغراضه الظاهرة والباطنة .وذلك ماسنفعله .

إن النثر موقف من مواقف العقل . وفى النثر تتجاوز نظرتنا الكلمات وتمضى نحو الشيء المقصود.وبذلك تكون الكلمة أداة لنقل الفكرة.ونحن ننساها بمجرد أداء مهمتها.

قد يستطيع كل منا أن يعبر عن نظريات ديكارت — مثل نظريته الشهيرة «أنا أفكر إذن أنا موجود»— باستخدام كلمات تعبر عنها بدقة تامة،وهى مع ذلك تختلف كل الاختلاف عن الكلمات التى استخدمها ديكارت أى باختصار أن المرء هنا يضع الكلمات فى خدمة الفكرة .

ونستطيع أن نقرر أنه يمكن التعبير عن كل فكرة بوسائل متعددة ، مختلفة ومتساوية . ولذا نقول إن اللغة تعبر عن فكرة أو عن شيء أى أنها تكشف وتوضح . فاللغة هى عملية كشف إنسانى . والكلمات تخرج الشيء ، بالنسبة لى وللآخرين من منطقة الظلال وتضمه إلى نشاطنا العام .

وصحيح أنى عندما ألفظ كلمة « الكأس » لا أغير شيئا من الناحية الظاهرية . لكن ما يحدث واقعيا أنى بتحديد اسمه أخرجه من منطقة الظلال بالنسبة لنفسى وبالنسبة لجارى ، الذى قد لا يكون لاحظه والذى ربما ألقى على الحجرة نظرة عامة عابرة ولم يلق إلى الكأس بالا . منذ هذه اللحظة يبدأ الكأس فى الوجود بالنسبة له . وبذلك يكون عالمه قد تغير بهذا المقدار، مهما بلغ من ضآلة هذا التغيير . هناك شيء أصبح الآن موجودا بالنسبة اليه ولم يكن موجودا من قبل . لقد أطلقت عليه اسما ، فأدرك هو بذلك أنه جزء من الكون ، وأن له به علاقة ما .

وعندما نتذكر أن الناس لجأوا إلى استخدام العنف والتعذيب من أجل انتزاع كلمة واحدة (رقم تليفون أو عنوان أو اسم) ندرك مدى أهمية تسمية الأشياء ، وندرك أن إطلاق اسم على شيء يعنى تحويلا لهذا الشيء. تحويله كيف ؟

فى المقام الأول بنقله إلى دنيا المعرفة والوعى والحضارة الإنسانية ، من الحالة المباشرة إلى الحالة غير المباشرة . فنحن جميعا نأتى أفعالا كثيرة نؤثر تجاهلها ، لأننا لا نريد أن نحمل مسئوليتها . ونحن نفعلها دون انتباه ، ونمر بها فى صمت . إننا نمر فى حياتنا بكثير من الأشياء فى صمت لا لشيء إلا لأننا لا نريد أن نعطيها اسما . فالمرور بها فى صمت يعنى ارتكابها دون إدراك واع ، دون عودة لإلقاء نظرة عليها . ونحن نتصرف ، دون أن نراقب أنفسنا ونحن نتصرف .

وتسمية عمل من هذه الأعمال إنما يعنى تقديمه — أيا كان — إلى فاعله قائلين «هاك ما تفعله ، انظر إليه وواجهه» وبهذه التسمية يفقد العمل براءته . فاللغة ، بطريقة ما ، تقضى على براءة الأشياء . إن اللغة تقضى على الطابع المباشر للأشياء وتضع الشخص فى نفس الوقت وجها لوجه أمام مسئولياته .

إن اضطهاد الزنوج ليس شيئا مادام ليس هناك من يقول «إن الزنوج مضطهدون» . فحتى ذلك الوقت لا يكون هناك من يدرك هذه الحقيقة ، ربما ولا الزنوج أنفسهم . ولا يتطلب الأمر أكثر من كلمة حتى يكتسب الفعل معنى .

منذ اللحظة التى أطلق فيها على سلوك جارى اسما ، فإنه يعرف ما يفعل . وفوق ذلك فهو يعرف أنى أعرفه . وبالتالى فإن موقفه منى يتغير . إنه يعرف أن الآخرين يعرفون سلوكه أو يستطيعون معرفته ، وبذلك يخرج هذا السلوك من نطاق العقل الذاتى ويصبح جزءا من العقل الموضوعى .

ولذا فإن الأدب بحكم كونه نثرا وبحكم أنه يطلق على الأشياء اسماء ، فهو ينقل الأحداث المباشرة التى لا نفكر فيها — بل وقد نتجاهلها — إلى مجال الفكر ، ويدخلها فى نطاق العقل الموضوعى .

وأنا عندما أتكلم ، أعرف أنى أحدث تغييرا فليس فى وسعى أن أتكلم إن لم أكن أرمى إلى إحداث تغيير ، وذلك إلا إذا تكلمت لمجرد الكلام . غير أن الكلام إنما هو إحداث لتغيير ووعى بإحداثه .

وكلنا نعرف تلك الملاحظة الطريفة ذات الدلالة فى رواية «دير بارم» لستاندال ، حيث يشمل لاسانسفرينا وفابريس شعور مبهم متبادل

يقض مضجع الكونت موسكا(١) وعندما يقف الكونت يرقب العربة التى تحملها معا نجده يقول: «لو عبرت كلمة الحب بينهما اضاعت آمالى». ومعنى ذلك أنه يكفى أن نسمى الشىء مرة واحدة حتى يتحقق. الاسم يكفى.

والكاتب، سواء أراد أم لم يرد، هو الرجل الذى يطلق اسماء الحب والبغض على العلاقات غير المحددة بين الناس، وهو الذى يطلق أسماء الاستبداد أو الإخاء على العلاقات الاجتماعية. وأنا أقول: سواء أراد أم لم يرد، فهو طبعا قد يؤثر عدم الكلام عنها. لكن الصمت أيضا كلام لأن الصمت فى اللغة يتحدد بعلاقته بالكلمات. هو نوع من الأسمنت بين الكلمات، وهو يعنى شيئا. وصمت الإنسان جزء من كلامه. فنحن لا نقول عن الأخرس إنه صامت.

ولذا فإذا ما آثر أحد الكتاب أن يلزم الصمت عن جانب من جوانب الحياة، كان من حقنا أن نسأله: لماذا تكلمت عن هذا دون ذاك؟ ومادمت تتكلم من أجل إحداث تغيير، ومادام ليس هناك طريقة أخرى للكلام، فلماذا تريد تغيير هذا دون ذاك؟ لماذا تريد تبديل طريقة صنع طوابع البريد دون تبديل المعاملة التى يلقاها اليهود فى بلد معاد للسامية؟ وكذلك فعليه دائما أن يجيب على هذين السؤالين: ماذا تريد أن تغير؟ ولماذا هذا دون ذاك؟

إننا نستطيع أن نسأل الكاتب لماذا تريد أن تتكلم، وعم تريد أن تتكلم بوجه عام؟

---

(١) فابريس دل دونجو بطل ديربارم، ودوقة سانسفرينا الحسناء خالته المغرمة به، وهى تقدم إليه العون معتمدة على نفوذ الكونت موسكا رئيس وزراء بارما . . . إحدى الولايات الايطالية (وقد ترجمت ديربارم إلى العربية) — المترجم

لكن الكاتب، فوق ذلك شخص يستخدم اللغة عن طريق تجميع الكلمات بشكل يأمل أن يكون جذابا. فلماذا يفعل ذلك؟ أعتقد أن الكاتب يتكلم ليحظى بالاعتراف من جانب الآخرين، بنفس المعنى الذى يتكلم به هيجل عن اعتراف وعى الناس بعضهم ببعض.

وأعتقد أننا أخطأنا خطأ فاحشا فى فهم مغزى عرض شىء من الأشياء عرضا جماليا. ولا شك فى أن القيم الجمالية تدل دائما على عرض الشىء من مسافة ما، تدل على إبعاد الشىء عن المتفرج نوعا ما. وقد قال بوالو (١) إنه ليس هناك وحش لا يبدو مقبولا إذا تولى الفن تقليده. معنى ذلك أن الفنان إذا عرض جرحا أو شيئا بشعا، أو عملا ظالما، فى إنتاج فنى، فهو لا يهدف إلى مخاطبة المتفرج بشكل مباشر، مادى كما يفعل المرء مثلا إذا كان فى حاجة إلى عون أو نقود. ومن هنا نشأ الاعتقاد بأن العرض الجمالى يعنى العرض الصافى، العرض الذى لا يصحبه التزام، مما يسمح للكاتب بالفرار إلى إنعدام المسئولية.

فلنحاول أن نفهم معنى المتعة الجمالية، فقد يؤدى بنا ذلك إلى فهم معنى العرض الجمالى. إن الكاتب يريد لعمله أن يعترف به، لا كصيحة صادرة عن ذاته الحيوانية — بتأثير الألم أو الدهشة أو الخوف — بل كنتيجة لعملية خلق مقصودة، أى أنها عملية حرة حرية مزدوجة: فهى حرة أولا باعتبارها عملية خلق، إذ أن عملية خلق شىء تعنى فى ذاتها أن جرثومة ذلك الشىء لم تكن موجودة بتمامها فى اللحظة السابقة. إذا كنا نخلق فمعنى ذلك أن هناك شيئا جديدا لم يكن فى وسع أحد التنبؤ به فى اللحظة السابقة مباشرة. وهى حرة ثانيا بمعنى أنها مقصودة ومخططة، أى أنها عملية تنظم نفسها وفقا لقوانينها الخاصة.

---

(١) شاعر وناقد فرنسى (١٦٣٦ — ١٧١١) اشتهر بصياغته للقواعد الكلاسيكية للأدب والفن فى فرنسا — المترجم

وهنا نجد المعنى الثانى للحرية : الاستقلال ، القدرة على الحركة والفعل باستحداث القوانين لا بالخضوع لسطوة القوانين . وبالتالى فإن هذا الطابع المزدوج يفترض أن المؤلف الذى تحمل مشقة ابتداع شىء وخلقه وفقا لخطة سابقة ، يطالب بالاعتراف به ككائن حر لأنه صاحب خلق جديد حر .

أما القارىء، من الناحية الأخرى، فيحكم على الكتاب تبعاً لقيمته لا بمقدار ما فيه من الخطأ والصواب . ومن الأشياء المعتادة أن تعمد ربة البيت ، إذا لاحظت أن المناقشة حول أحد الكتب أو إحدى المسرحيات تنذر بالاشتداد ، إلى تنبيه الموجودين إلى أن ذلك كله أمر متعلق بالذوق . ومن الأليق دائما أن يقول المرء : «هذا الكتاب يعجبنى» أو هذا الكتاب لا يعجبنى» ، لأن المفهوم من ذلك أنه يعجبه كما يعجبه الجمبرى أو الطماطم مثلا ، لا أن يقول : «هذا الكتاب جيد» ، أو «هذا الكتاب ردىء» .

ونحن نلجأ إلى هذا الأسلوب لسبب بسيط . فإنى إذا قلت «هذا كتاب جيد » فذلك يعنى « أنى أتهم كل من لا يعتقد أنه كتاب جيد » أو فلنقل « إنى أصر على أن يعترف كل فرد فى الجماعة التى أنتمى إليها بأن هذا الكتاب جيد » . وهذا الإصرار هو ما يصدم الناس . لكن الإصرار على شىء أيا كان يفترض دائما حرية الشخص الذى يوجه إليه . يجب عليك . . . إذن فأنت تستطيع . ولا يمكننى إطلاقا أن أصر على أن يصدر شخص ما حكما جماليا ما لم يكن هذا الشخص حراً . ولو كان عبداً لذوقه . وأنا نفسى — فى اللحظة التى أصر فيها على إقرار شخص ما مثلما أقر بميزات هذا الكتاب بمجرد ترديده عبارة « هذا الكتاب جيد » — أعلن فى الوقت نفسه ، كما قلت من قبل ، أنى أمام عملية خلق مقصودة ، وأنى فى نفس الوقت بإزاء مخاطبة لحريتى .

هناك مخاطبة لحريتى لأنى مطالب بإصدار حكم عام : « هذا حسن ، » والذا فليست هناك محاولة لاستثارة إهتمامى على المستوى الفردى — الأشواق التى أعانيها والعقد التى أشكو منها — إنى مطالب مباشرة بأن أضع نفسى على المستوى العام . وبالتالى فإنى أخاطب هنا باعتبارى شخصا حراً.وهذاهو معنى النظرة الجمالية . ليس معناهاأنى غير مطالب بالسخط على الظلم ، ولا معناها أن الأشياء تعرض على ذاتى المحايدة غير المنحازة إلى جانب ، كلا فالمطلوب أن يكون حكمى منحازا إلى هذا الجانب أو ذاك ، لكنه يجب أن يكون منحازا بحرية إن هذه المخاطبة لا تتجه إلى ما فى الإنسان من لحم ودم ، بل إلى ذلك الجانب الإنسانى فيه حقا ، إلى حريته .

الحكم الجمالى إذن هو الاعتراف بأنى إنما أواجه شكلا معينا من أشكال الحرية ، هى حرية الخالق ، وهو ثانيا وفى نفس الوقت الاعتراف بالوعى بحريتى إزاء الشىء الذى يواجهنى ، وهو أخيراً إصرار على أن يستمتع الناس الآخرون الذين لهم ظروف كظروفى بالحرية نفسها .

وهكذا إذا نظرنا إلى كتاب من المستوى الجمالى ، نجده فى الواقع سلسلة مترابطة من الحريات . والمتعة الجمالية إنما هى الإدراك الإيجابى للحرية المرتبطة بموضوعها .

ولما كان الأدب تأكيدا مستمرا للحرية الإنسانية ، ولما كان فى سعيه وراء الجمال يتطلب دائما تلك الحرية.فمن الخطأ القول بأن هناك شيئا يسمى أدبا متشائما . فليس هناك غير أدب جيد وأدب ردىء . وإذا كان الأدب جيدافهو لا يمكن أن يكون متشائما،لأنه بغض النظر عن الموضوع الذى يعالجه يدعو قراءه إلى وضع أنفسهم على مستوى يكونون فيه أحرارا ،

وبالتالى يكونون قادرين على تغيير ما يعرض عليهم . سواء كان فى أنفسهم ، إذا كان الأمر وصفا لمتاعب نفسية وذاتية ، أم كان فى العالم ، إذا كان الأمر متعلقا بمظالم إجتماعية .

وهكذا فالكاتب هو رجل يخاطب الحرية لدى الآخرين حتى تأخذ تلك الحرية مكانتها . ولما كانت الحرية لا تتأمل ذاتها وإنما هى تحقق هذه الذات ، فهو يخاطبها جاعلا نصب عينيه شيئا يريد تغييره .

وإذا ما عقدنا مقارنة عابرة بين الكاتب ورجل السياسة ، فنحن نجد أن السياسى يمكن أن يضع نصب عينيه هدفا هو تحقيق الحرية ، ولكن ليست لديه وسيلة لتحقيقها غير القوة . ويمكن أن تنقص هذه القوة إلى الحد الأدنى ، لكن لا يمكن إلغاؤها إلغاء ،إذ لابد من استخدامها على الأقل مع من يبغون القضاء على الحرية التى يعمل رجل السياسة على توفيرها للجميع . إنه السؤال المشهور : هل يجوز للديموقراطية أن تسمح بالوجود لأعداء الديموقراطية ؟ فى حين أن الكاتب يجد نفسه فى وضع يسعى فيه إلى الحرية شأنه شأن رجل السياسة ، ويرغب فى إقامة مملكة الإنسان (شأنه شأن رجل السياسة) إلا أنه لا يحتاج إلى استخدام القوة .إنه يرفض القوة .

وهناك احتمال لاستخدام القوة فى الكلمة ، وذلك بالكذب والإخفاء والتشويه . لكننا عند ذلك لا نبقى فى مجال الأدب بل نجد أنفسنا فى مجال الدعاية والإعلان . وإذا أردنا أن يكون عملنا جيداً حقا فينبغى أن يهدف إلى مخاطبة الحرية ، دون عنف أو قوة .

وهكذا نستطيع عند هذا الحد أن نوضح مسئولية الكاتب فى خطوطها العامة .

لما كان الكاتب من رجال الأدب. فمعنى ذلك أنه يضطلع بمهمة تأكيد الحرية ومخاطبة الحرية فى هذا العالم الذى نجد الحرية فيه مهددة باستمرار.

ويخطىء الكاتب الذى لا يحدد موقفه على هذا الأساس. بل إنه لا يخطىء فحسب بل سرعان ما يفقد صفته ككاتب.

من أغرب ما لوحظ أثناء الاحتلال، ذلك القلق المتزايد الذى انتاب دريو لاروشل (1) . فهذا الكاتب الذى كان بلا شك من أشد الناس الذين خدعوا أنفسهم إخلاصا، ومن أحقهم بالرثاء كان يحرر مجلة أدبية وقد دأب فيها على السخرية من الرجال المكممين، الرجال الذين لا يملكون رد الإهانة، الرجال غير الأحرار. ولم يلبث هذا الرجل - الذى لم يكن يخلو من بصيرة نافذة - أن غلبه الاضطراب وتجلى ذلك فى كتاباته فتحول الغضب إلى قلق، وانتهى به الأمر إلى هجر المجلة التى كان يحررها لا لشىء إلا لأنه يتحدث إلى أناس لا يملكون رد الإهانة، لا لشىء إلا لأنه يتحدث إلى أناس لا يملكون الحرية للحكم على كتاباته. فوجد نفسه مضطرا إلى التزام الصمت. إن المرء لا يستطيع أن يكتب ولا أن يتكلم فى صحراء.

وإذن مادام هذا ما يريده الكاتب، فإننا نقول إنه مسئول دائما وأبدا عن حرية الإنسان. لكننا نصطدم هنا بمشاكل ملموسة تماما وعويصة

---

(١) بيير دريو لا روشيل (١٨٩٢ — ١٩٤٥) روائى وناقد فرنسى، يعتبر نموذجا للافلاس الفكرى والمعنوى فى جيله. بدأ شيوعيا ثم تحول إلى السوريالية فالفاشية. انتقل فى كتاباته السياسية من العدمية المطلقة إلى الدعوة لاستخدام العنف. تعاون مع الاحتلال النازى لفرنسا أثناء الحرب العالمية الثانية وأشرف على مجلة Nouvelle Revue Francaise خلال تلك الفترة. مات منتحرا عند انتهاء الحرب — المترجم

جداً . فهل ينبغى للكاتب فى هذه الحالة أن يلزم ـ كالمرحوم السيد بندا [1] ـ دور الباحث المثقف ولا يخوض غمار المعركة ، لأن المعركة دائماً ظالمة ويكتفى بإطالة التفكير فى الخير والعدل الخالدين ، وفى الحق والحقيقة والأشياء الخالدة ؟ هل هو يخون مهنته إذا تكلم عن النازى ، وعن أسبانيا وعن المقاومة فى البلاد المضطهدة وعن المسألة اليهودية ، وعن البروليتاريا وعن الحرب القادمة ؟ هل هو مجرد حارس على القيم الخالدة ؟ يجب أن يكون الجواب : لا ، لسنا حراسا على القيم الخالدة ، لأن الحرية ملموسة ومحددة .

عندما أقول عن كتاب من الكتب إنه يخاطب الحرية . فأنا لا أقصد مخاطبة لحرية مجردة يمكن أن تكون مهمة ميتافيزيقية الإنسانية ، فنحن لا نسمح بذلك إلا فى الرسائل والدراسات الفلسفية ، لكن هناك من يتبع منهجا للعمل لا يستهدف غير المحافظة على حرية مطلقة خالدة مجردة . إننا عندما نكافح من أجل شىء ، يمكن أن نشعر بالرغبة فيه بطريقة تتضمن الرغبة فى الحرية . قد يكون كفاحا لا يعدو العمل لرفع المستوى الثقافى لجماعة معينة من الناس أو المطالبة باسم هؤلاء الناس أو غيرهم ببعض الحقوق المحددة ، ونحن إذ نفعل ذلك نؤكد الحرية الإنسانية ونثبتها .

ومن الناحية الأخرى ، فلو أننا اقتصرنا على الكتابة عن الحرية بوجه عام ، فإننا نساهم فى الواقع — كما سأبين فيما بعد — فى سيطرة الاستبداد . إذ أن الاستبداد الشامل يمكن أن يفرض باسم الحرية .

---

(١) فى كتاب La Trahison des Clercs (سنة ١٩٢٧)
يتحدث جوليان بندا عن استخدام العواطف كقوة سياسية فى القرن العشرين ، ويضرب المثل بالعداء بين الطبقات والعداء للسامية . ويقول إن الكتاب والفنانين والمفكرين كانوا فى الماضى منعزلين عن السياسة ، فجوته مثلا كرس حياته للعمل الذهنى ، وفولتير وكانت ورينان دعوا إلى صدور السلوك عن المبادىء المجردة كالعدل والحق والإنسانية . أما اليوم فقد خان المثقفون رسالتهم إذ نزلوا إلى المعمعة ، وسمحوا للاهواء الوطنية والاجتماعية والسياسية بأن تتغلب على معتقداتهم — المترجم

إن الحرية تصنع يوما بعد يوم وبشكل ملموس فى أعمال ملموسة تكون الحرية متضمنة فيها ، ولذا فإننا عندما نتكلم عن التزام الكاتب وعن مسئولية الكاتب لا نعنى الإلتزام باسم حرية مجردة . والحرية التى يخاطبها الكاتب عندما يكتب هى حرية ملموسة تتجلى فى شيء ملموس، وهى سخط محدد متعلق بحدث بذاته ، وهى دعوة إلى تغيير أوضاع بذاتها .

ومن أجل فهم ما قلته فهما صحيحا لابد من استقراء أحداث التاريخ لأنه ليست هناك مسألة أساسية ثابتة فيما يتعلق بمسئولية الأديب فيما خلا ما قلته من أن جوهر الأدب هو صون الحرية . فتلك المسئولية تتغير مع الزمن. والواقع أن الكاتب ليس هو المسئول وحده عن مدى مسئوليته بل يحمل معه المجتمع الذى يعيش فيه هذه المسئولية . فالكاتب فى القرن الثامن عشر أو فى القرن الخامس عشر لم يكن مسئولا كمسئولية الكاتب فى القرن العشرين ، بل وكان هناك وقت ، هو العصور الوسطى كان الكاتب يستطيع فيه فعلا أن يتأمل الخير المحض أو يخيل إليه أنه يتأمله .

لماذا ؟ لأن التضامن بين الفئات الاجتماعية لم يكن وثيقا ، ولأنه كان من السهل تصوير جماعة صغيرة تعيش حياة منعزلة نسبيا ، وبالتالى كان المشتغلون بالثقافة يؤلفون جماعة حقيقية ، لأن الكتب لم يكن يقرؤها إلا عدد قليل ، وكان لهذه الصفوة إيديولوجيتها الجاهزة ، وهى الايديولوجية المسيحية، ولأنه وراء ذلك كله كانت هناك قوة ثابتة مستقرة هى الكنيسة أو الدولة ، تحمى تلك الايديولوجية وتصونها .

وكلما زادت إيديولوجية الطبقات السائدة قوة ، نقصت مسئولية الكاتب الذى يرتبط دائما بشكل أو بآخر بالطبقات الحاكمة ، وزاد ميله لأن يصبح مجرد حارس على تلك الايديولوجية . ولما كانت هذه الايديولوجية تزعم دائما أنها خالدة، فمن الطبيعى أن يكون الكاتب راعيا للقيم الخالدة .

ولذا فإن الكاتب يقتصر من الناحية السطحية فى بعض الفترات ، كتلك الفترات التى أشرت اليها ، على إقرار قيم وايديولوجية الطبقات السائدة فى تلك اللحظة . لكنه فى الواقع يمضى باعتباره كاتبا إلى أبعد من هذا المدى ، لأنه يضع تلك الطبقات رغم كل شىء وجها لوجه مع الحرية . وعمله هو مخاطبة متصلة لحرية الإنسان ، لأنه ضمنيا ، حتى لو لم يدرك ذلك ـ وبمجرد عرضه لتلك القيم ، بمجرد وضعها تحت الملاحظة والمناقشة ، بمجرد إطلاقه اسما عليها ـ قد دعا الناس إلى التقدم نحو ما هو أبعد منها . إن الكلام عن إيديولوجية ما كشىء مفروغ منه ، إنما يعنى تخطيها جزئيا .

وهناك فترات معينة ، كالقرن الثامن عشر مثلا ، نجد فيها تصفية إيديولوجية ، وتكون فيها إحدى الطبقات على وشك الحلول محل غيرها ، وتقوم فيها إحدى الايديولوجيات بتصفية نفسها عن طريق النقد .

فى مثل هذه الفترات يكون الكاتب مرتبطا بحركة التاريخ إذ أن مهمته فى الشرح والنقد ووضع الايديولوجيات فى مواجهة الحرية ، تسير جنبا إلى جنب مع عملية النقد التى تجرى فى قلب المجتمع كنتيجة لتغيير المراكز بين الطبقات المختلفة .

وكلنا نعرف المسئوليات التى اضطلع بها كتاب القرن الثامن عشر ، مثل روسو وفولتير غير أن عصرهم كان عصر تصفية .

أما القرن التاسع عشر فقد شهد نهاية الرؤيا الثورية ، ومولد إيديولوجية جديدة هى الايديولوجية الليبرالية : الحقوق السياسية للجميع ، ووجود نخبة اجتماعية قائمة على العمل والتقدم ، وحسن التدبير . وفى هذا الوقت ، نجد أن الكاتب بدلا من أن يقف إلى جانب طبقة ذات إيديولوجية ثابتة ومستقرة كما كان الحال فى القرون الوسطى ، وبدلا من أن يربط نفسه بطبقة ـ عدة تعمل لتصفية إيديولوجية الطبقة التى كانت سائدة قبلها ، نجده غير منسجم مع الطبقة التى نشأ فيها ، معارضا لايديولوجيتها ، وهو

فى نفس الوقت غير متمسك بالبروليتاريا أو غير معترف بها وغير قادر على أن يقدم لطبقته أفكارا تستند إلى إيديولوجية جاهزة ومستقرة. ومن هنا يلجأ إلى تأمل القيم الخالصة ، أى يلجأ إلى مخاطبة الحرية مخاطبة عقيمة.

ومخاطبة الحرية دون رغبة فى تغيير شىء ، لمجرد أن تجد الحرية متعتها فى محضر عمل جميل من أعمال الفن ، هو ماعرف باسم إنتاج الفن للفن . وهذا الشكل من أشكال مخاطبة الحرية الخلاقة باعتبارها مقابلا للحرية النافعة ، ومقابلا للتقدم الميكانيكى ، ومقابلا للطبقات ، إنما هو وسيلة للوقوف ضد البرجوازية وللارتباط بها ارتباطا ماديا فى الوقت نفسه .

إن البرجوازية تغتبط إذ تدفع الأجر لأحد الكتاب حتى يصب نقمته على ريائها وانعدام الذوق والذكاء لديها ، بدلا من أن تتجه هذه النقمة إلى الظلم والاستبداد ، وهو اتجاه كفيل بأن يوقعها فى حرج أشد .

وهكذا فإن اتجاه الفن للفن ينبع من ملاحظة مريحة ، مؤداها أن الفنان الذى لا يجد نفسه منسجما مع طبقته ، بل ولا مع أى طبقة أخرى ، لا يستطيع أن يقدم عونه لأحد .

ومن هنا ظهرت النظرية القائلة بأن الكاتب غير مسئول ، أى أنه يملك الحرية الكاملة للإبداع الفنى وحده ، وللابداع فى براءة .

وكما قلت من قبل ، ليس هناك أدب برىء . وإذا كان سان جوست (١) قد أكد أنه لا يمكن لأحد أن يحكم دولة ببراءة ، فينبغى أن نقول أيضا إنه لا يمكن لأحد أن يتكلم ولا أن يكتب ببراءة . لقد أخطأ الكتاب إذ تمسكوا بمبدأ الفن للفن لفترة أطول مما ينبغى .

---

(١) لويس دوسان جوست (١٧٦٧ — ١٧٩٤) أحد قادة الثورة الفرنسية البارزين أنصار روبسبيير ، ومن المتشددين فى المبادىء الثورية — المترجم

والوضع اليوم مختلف تماما : أولا لأنه لم يعد هناك من يعتقد بالفن للفن أو بعدم مسئولية الكاتب . وقد بين الاحتلال مثلا للكثيرين أن الأدب اليوم مرتبط بالديموقراطية . فمن لا يستطيع أن يكتب بحرية ويوجه حديثه إلى أناس أحرار فإنه لا يستطيع أن يكتب على الإطلاق .

ومثال دريو لا روشيل الذى أشرت إليه ، وكذلك مثال كتاب المقاومة ، يبينان أن الأدب مرتبط بالديمقراطية أوثق الارتباط ، بحيث لا ينبغى للديموقرطية أن تدافع عنه فحسب ، بل وعندما تتعرض الديموقراطية للعدوان المسلح فلابد من الدفاع عن الأدب أيضا بالقوة المسلحة .

وهكذا ، كما ترون ، يتطلب وضع الكاتب نوعا خاصا من المجتمع الإنسانى ، فهو لا يمكن أن يوجد فى كل المجتمعات . فى المجتمع المضطهد يكف الأدب عن الوجود . ولم يكن من قبيل المصادفة أن كان أدب ألمانيا النازية أو أدب إيطاليا الفاشية بهذا القدر من السوء .

ثانيا ، لأن الجمهور قد ازداد إلى ما نهاية - ولكن على السطح فحسب كما سنرى .

لقد استخدمت منذ قليل عبارة عالم واحد ،ولعل هذا هو السبب فى أننا نشهد اليوم ظاهرة غريبة ، هى أن كتابا لم يستحقوا بعد الشهرة التى بلغوها ، وقدلايستحقونها أبدا ، كتابا من أمثالى والكثيرين غيرى من أبناء جيلى ، لهم بالفعل جمهور أكبر مما كان لكتاب الصف الأول فى القرن التاسع عشر مثلا . وإن المرء ليغلبه الخجل إذ يجد كتاباته تترجم وتقرأ فى البلاد الأخرى ، خاصة عندما يتذكر الحلقة الضيقة التى عرفت لبودلير قدره فى حياته . لكن ليس لهذه الظاهرة من معنى أكثر من أن هناك اليوم صحفا وأجهزة للراديو ودورا للسينما . بيد أن هذه الأجهزة تضاعف مسئولية الكاتب فى نفس الوقت الذى تزيد فيه جمهوره ، بمعنى أنه يجد نفسه مضطرا إلى معرفة أشياء أكثر والحديث عن أشياء أكثر.

غير أن كاتب اليوم مازال يأتى من الطبقة البرجوازية أو على أى حال تقرأه الطبقة البرجوازية . وإذا كانت عبارة « الطبقة البرجوازية » تفزعكم لأن لها رنينا سياسيا ، فلنقل إذا شئتم : إن الكاتب يقرأه الفريق الاجتماعى الحاكم ، وأصحاب المهن ، ومن نسميهم القلة المستنيرة . إن الكاتب يتحدث إلى الأطباء والمحامين والموظفين والمعلمين. لكن هذه الفئات الاجتماعية تشهد اليوم تصفية ايديولوجيتها . وهكذا نواجه وضعا متناقضا . ففى القرن الثامن عشر كان الكاتب يكتب من أجل طبقة صاعدة ، توجه سهام نقدها إلى مختلف أشكال المبالغة والتعصب . وفى القرن التاسع عشر وجد الكاتب نفسه منعزلا عن البروليتاريا التى لم يكن يعرف عنها شيئا ، وكذلك عن الطبقة الوسطى ذات الايديولوجية الثابتة المستقرة والتى لا تطلب منه شيئا غير إمدادها بأسباب الجمال .

أما اليوم فأولئك الذين يتوجهون إلى الكاتب ، أولئك الذين يكتبون كل يوم إلى مختلف كتاب العالم يسألونهم المشورة والعون ويطلبون منهم إيديولوجية ، مازالو هم البرجوازيين ، البرجوازيين ذوى النوايا الطيبة ، من مثقفين وأصحاب مهن ممن يشهدون تصفية الايديولوجية البرجوازية ، ممن يعرفون أن عصر الليبرالية قد انقضى ، وممن يرون التخطيط يحل فى كل مكان محل قاعدة « دعه يعمل » ويرون التدخل القومى يحل محل الفردية ، وممن فقدوا إطمئنانهم إلى ممتلكاتهم ، بل وممن فقدوا غالبا الجانب الأكبر مما يملكون .

هؤلاء الناس ذوو النوايا الطيبة يتوجهون إلى الكتاب ، لكنهم مازالوا برجوازيين . وهم يؤلفون جمهور الكاتب ويلزمونه — رضا أوغصبا — بإعادة تشكيل إيديولوجية الطبقة التى بدأت عملية تصفية نفسها وإن كانت لا تزال هى السائدة .

وهو من الناحية الأخرى فلما يصل (وربما كان اليوم أقل من أى وقت مضى) إلى أهم قسم فى كل جماعة قومية ، وأعنى به الفلاحين والعمال .

وهو لا يستطيع الوصول اليهم لنفس الأسباب التى منعته من الوصول إلى البرجوازية فى القرن التاسع عشر . لا يستطيع الوصول اليهم لأن العناصر النشيطة بينهم والعناصر المتنورة كونت لها بالفعل إيديولوجية جاهزة . إن مجتمع العمال منظم كمجتمع مغلق، وله إيديولوجية كفاحية، وحتمية ومادية. وبقدر ما يفترض الكاتب الحرية ويطلبها ، لا يمكن أن يقدم للطبقة السائدة ـ ولا لأى طبقة أخرى ـ إيديولوجية غير الايديولوجية التى تصر على حرية من لا يزالون يعانون من الاضطهاد . وهو من الناحية الأخرى لا يستطيع التوجه بحديثه إلى أولئك الذين يرغب فى حريتهم إلا إذا أصبح عضوا فى حزب وتصرف كعضو فى ذلك الحزب ، فأصبح داعية سياسيا ، وذلك بالسماح بأن يتحول فنه إلى دعاية ، أى بالدعوة إلى موت الأدب والكف عن أن يكون هو كاتبا .

إن الكاتب لا يمكن أن يقبل وضعا لا يتحدث فيه إلا إلى البرجوازية. فهو يجب أن يتحدث عن الآخرين وباسم الآخرين وإلى الآخرين . غير أنه لا يستطيع . وهو مسئول عن ذلك باعتباره كاتبا ، لأنه يجب أن يطلب تحرير هؤلاء الناس . وهو يشعر بالذنب باعتباره عضوا من أعضاء الطبقات المسيطرة أو مرتبطا بها ، ومع ذلك فجمهوره مقصور على ذوى النوايا الطيبة من أبناء الطبقة التى أخذت فى الأفول ، الطبقة التى لا تزال تحكم والتى بدأت تعى أنها طبقة تضطهد غيرها أما أولئك الذين يرغب من أعماقه فى الحديث إليهم فلا يسمعون له .

وإذا أردنا أن نكتشف ما ينبغى أن يتحدث عنه اليوم، سنجد أن الأمر يزداد تعقيدا . فالكاتب نابع من الطبقة التى قامت بثورة ١٧٨٩ ، وهو مازال مرتبطا بها شاء أم أبى ، لأن المرء لا يكف عن أن يكون برجوازيا بمجرد الرغبة فى ذلك ، وهو يصور المبادىء التى كانت أساسا قامت عليه رؤيا الحرية، أى مبادىء ١٧٨٩ :

« إحضار جسم السجين » (١) ، حرية الفكر ، الحرية السياسية . ولكن الكاتب يدرك فى الوقت نفسه أن هذه المبادئ لا تعدو أن تكون تضليلا صريحا سافرا للملايين من الناس . هى تضليل للزنجى فى لويزيانا ، وللعامل فى مصانع ميلان . إن الحديث اليهم عن هذه المبادئ لا يعدو أن يكون تضليلا فى تضليل . وهو يعرف أنه لا بد أن يكون هناك قدر أكبر من التحرر فى الجانبين الإقتصادى والاجتماعى لمبادئ « إحضار جسم السجين » والحرية السياسية والحرية الفكرية حتى يصبح لهذه المبادئ معنى مرة أخرى . ولذا فإن الكاتب عندما يحاول الدفاع عن حرية الفكر فإنه يفعل ذلك - رغم صواب موقفه - بشئ من الخجل ، لأنه بمعنى من المعانى إنما يدافع عن حريته الخاصة وحدها ، إذ ماذا تعنى حرية الفكر بالنسبة لعامل فى مصنع أحذية ؟ وهكذا فعلى الكاتب أولا هذا الإلتزام : ينبغى له أن يندد باسم المبادئ الديموقراطية ، بالأشكال المحددة للظلم . لكنه يدرك فى الوقت نفسه أنه لا بد من بلوغ تحرر أعمق . وقد قلت لكم إن من يريدون بلوغ هذا التحرر الأعمق ، لن يجدوا من يستمع إليهم حتى ينضموا إلى الحزب الشيوعى . بل أكثر من هذا ، فقد دفعت الضرورات العملية بقسم من تنظيمات الطبقة العاملة إلى التسليم بسيادة المكيافلية على المبادئ الاخلاقية ، وسيادة العنف والانتهازية ، أى بوجه عام إلى التسليم بالمبدأ القائل بأن الغاية تبرر الوسيلة .

لم يدفعها إلى ذلك سوء نية هذا الفرد أو ذاك ، وإنما دفعها إليه أن الحرب والعنف يؤديان بصورة حتمية ، عند مرحلة معينة ، إلى دفع الناس نحو هذه المبادئ . هناك غاية لابد من بلوغها ، هى الحرية الشاملة للجنس البشرى ، وهى حرية لن تبلغ بكتابة قصائد الشعر ولا بأن يقوم

(١) Habeas corpus ، صدر فى إنجلترا فى ١٢٧٩ قانون بهذا الإسم يفصل مبدأ أساسيا من المبادئ الواردة فى الماجناكارتا ، أهم ما فيه أنه يلزم السلطات القضائية بأن تحضر السجين عند الطلب إلى قاعة المحكمة بشخصه . وذلك لمنع الاعتقال لمجرد الشبهة أو ترك السجين فى سجنه فترة غير محدودة أو بغير محاكمة — المترجم

جميع الناس فجأة فى صباح يوم أغر باحتضان بعضهم البعض . إننا بإزاء كفاح ، بإزاء حرب ، وضرورات الحرب تتطلب المكيافلية فمن الواضح تماما أن الإنسان لا يستطيع دائما تحقيق ما يريد بمجرد إلقاء العظات عن الاخلاقيات . غير أن الكاتب المسكين يجد نفسه فى وضع متناقض أشد التناقض . فهو يلتقى مع تلك المنظمات التى أشرنا اليها فى شأن الغاية المرجوة ، يلتقى معها إلتقاء كاملا ، ولا مفر له من ذلك لأنه يطلب الحرية بإصرار . ولكنه يلتقى كذلك مع البرجوازية التى ربته وأرضعته المبادىء التى يعتنقها ، وهى بالمصادفة أيضا مبادىء الحرية ، يلتقى معها فى استنكارها لاستخدام الوسيلة مهما كانت مادامت مؤدية إلى الغاية . إنه يؤكد بمجرد كونه يكتب ، سيادة مبادئ الأخلاق . وهو يعلن أن هناك قيما أدبية تعلو على كل مكيافلية . وهو ملزم باسم القيم الأخلاقية أن يطالب بوضوح وقبل كل شىء — وإلا كان مخادعا أو من دعاة الاضطهاد — بالحرية لجميع المضطهدين ، للبروليتاريين واليهود والزنوج وأبناء المستعمرات والبلاد المحتلة وأمثالهم

فإذا ما طالب الكاتب بذلك بشكل ملموس ، إذا لم يكن الأمر مجرد ألفاظ ، فكيف يتصور أنه يمكن تحرير بلد محتل ؟ وكيف يتصور أنه يمكن للمرء العمل لتحرير الزنوج أو شعوب المستعمرات ؟ لابد لتحقيق ذلك من اللجوء إلى العمل ، وإلى العنف بلاريب ، وبالتالى يعود إلى الوقوع فى المكيافلية التى يستنكرها .

أما اذا اكتفى بالتنديد بالمكيافيلية وبإعلان أنه لابد من تحرير المضطهدين دون أن يزيد على ذلك شيئا ، فهو إما أن يكون مجرد مثالى متحمس يتكلم فى الهواء ، وإما أن يكون ذلك كله ذرا للرماد فى العيون . وهو يخطىء فى كلا الحالين ، إذ أنه ينتقل من جانب إلى جانب دون تدبر . وهذه حالة أغلب كتابنا اليوم ، فهم قد يضيقون بالمكيافلية فيندددون بها أيا كانت صورتها ، وينسون الغاية التى تبررها إلى حدما ، وبذلك يلجأون

إلى التهويش نتيجة لقصور إدراكهم . ثم يعودون فينددون بعمل محدد باسم مبدأ «إحضار جسم السجين »،غير مدركين أن هذا المبدأ لم تعد له أهمية فى الأوضاع القائمة اليوم . وأن المشكلة أعمق من ذلك وأعقد بكثير . أو قد نجدهم من ناحية أخرى مأخوذين بالغاية المرجوة مقتنعين بأنه لابد من عمل كل ما يمكن أن يساعد فى تحرير الناس ، ويتملكهم الأسف وتركبهم عقدالنقص ويقبلون الوسائل المستخدمة بلا مناقشة ودون قدرة على الحكم عليها ، مما يترتب عليه اشتراكهم فى تصفية القيم المعنوية . إذ أنهم يتولون تبرير المكيافلية بقوة أكبر . بل إنهم يكفون آخر الأمر عن أن يكونوا كتابا : وإذا كانوا شعراء فسيكفون عن أن يكونوا شعراء وسينتهى بهم الأمر إلى أن يصبح إنتاجهم مجرد إعلانات .

لقد ساهمنا جميعا فى القضاء على القيم المعنوية . كل واحد منا نحن الكتاب ساعد فى تأكيد أن للمكيافلية السيادة اليوم ، وذلك لأننا نشعر بعقدة النقص من ناحية الغاية المطلوبة،ولأننا نتردد بين معنويات القرن الثامن عشر وبين المعنويات المعاصرة . ولأننا نضطر إلى الاختيار بين الغاية والوسيلة .

وإلا فإننا نلزم الصمت . ومؤامرة الصمت سائدة اليوم فى كثير من البلاد ، وخاصة فى فرنسا . إن ضمائر الكتاب تؤنبهم باستمرار بشأن الوسائل أو بشأن الغايات . مما يؤدى دائما إلى وجود شيء نخفيه . هناك كتاب يدفعهم الخوف من روسيا السوفيتية — أى الخوف من الوسائل- إلى رفض استنكار بعض الأعمال وبعض السياسات الشائنة . مثل سياسة بريطانيا فى اليونان أو فى فلسطين . ومن الناحية الأخرى فهناك كتاب يدفعهم عداؤهم للرأسمالية وحرصهم فى المقام الأول على الغاية ،إلى التزام الصمت إزاء بعض أعمال النفى الجماعية التى تجرى فى روسيا السوفيتية أو إزاء طريقتها فى إجراء الانتخابات فى بعض البلاد المحتلة .

ولذا نجد بين صفوفنا صمتا . لأنه يبدو من العسير استنكار كل شيء فى نفس الوقت . هناك صمت إزاء الحرب . فهناك كتاب يعتقدون أن أمريكا تستعد لإشعال الحرب : لكن لما كان رأيهم أنه يحسن بأمريكا أن تشعل حربا وقائية من أجل مبدأ « إحضار جسم السجين » فإنهم يلزمون الصمت إزاء هذا الاستعداد : وهناك كتاب يعتقدون أن روسيا تستعد لإشعال الحرب، لكن لما كانت الحرب ستؤدى فى الغالب إلى تمهيد الطريق أمام الثورة ، فهم بدورهم يلزمون الصمت . ولست أدرى ما اذا كان هذان البلدان يستعدان لإشعال نيران الحرب أم لا ، لكن لاشك فى أنهما يستطيعان ذلك بغير صعوبة على الإطلاق (فليس هناك من سيرفع صوته اليوم قائلا إنهما لا يجوز أن يفعلا ذلك .)

وهكذا يجد الكاتب نفسه فى وضع غريب . فهو يتحمل مسئولية لا يدرى ماذا يفعل بها ، وهو يواجه مشاكل ربما كانت أعقد ما واجه الإنسانية فى تاريخها . وإنى لأ سارع فأقول — حتى لا يبدو أنى أصوره على أنه أهم مما ينبغى — إن موقفه فى ذلك هو موقف كل إنسان آخر . وكل ما هناك أنه مادام قد اختار الكلام فلا بد أن يتكلم عن هذا كله فماذا ياترى سيقول فيه ؟

أعتقد أنه فى هذا المجال أيضا هناك موقف شكلى واضح إلى حد ما . من الواضح أنه لابد للكاتب ، باسم الحرية ، أن يندد بالظلم ، أى بالشر أيا كان مصدره . ولابد له أن يندد باستخدام القوة . لا بد له أن يندد بذلك أيا كانت هذه القوة، وسواء استخدمها أصدقاؤه أم أعداؤه ، وحتى إذا استخدمت من أجل صون ديموقراطية معينة تقوم على أساس من مبادىء القرن الثامن عشر . لكنه إذا اكتفى بذلك فسينتهى دائما بالتنديد بأعمال القوة التى تقدم عليها الطبقة العاملة وروسيا السوفيتية قبل غيرها ، لأنه سيكون فى وضع ينسى فيه الغاية ويركز إهتمامه على الوسيلة .

فلا بد أن نعرف على أى أساس يندد باستخدام القوة . لا بد أن ندرك أولا أننا نعيش فى عالم يقوم على القوة . وأن القوة لم يبتدعها أولئك الذين يستخدمونها اليوم ، وأن كل شيء قوة . لكن لابد للكاتب فى مثل هذه الظروف أن ينشيء لنفسه نظرية عن القوة . لا بد أن يدرك أن هناك أنواعا متعددة من القوة ، وأن هناك قوة لمحاربة القوة .

ربما كان هناك مليون شخص منفيون من البلاد التى تحتلها روسيا. حسن جدا . يقال لى « يجب أن نحتج على ذلك بشدة ». ويقال لى من ناحية أخرى : إنه لأمر فظيع أن يسحل أحد الزنوج ، فى ولاية الاباما مثلا. لكنه زنجى واحد لا أكثر. لدينا هنا شخص واحد أمامنا فمليون .

وينبغى أن أقول قبل كل شيء إنه ليس هناك من الناحية الأخلاقية الخالصة ما يدعو إلى التفرقة بين شخص واحد ومليون من الأشخاص . غير أن ذلك يبدو فيه شيء من الجمود الأكاديمى .

ولننظر إلى الأمر من ناحية أخرى. فأولا ، إذا كانت أعمال النفى هذه قد حدثت فهى تستحق الاستنكار الشديد ، ولكنها وسيلة للوصول إلى غاية . ولست أقول إن ذلك يجعلها مباحة ، لكننا يجب أن ننظر إليها من هذه الزاوية . ومن ناحية أخرى فسحل الزنجى إنما هو نتيجة لوضع يحدث آثاره من تلقاء ذاته إنه ليس بأى حال وسيلة إلى غاية ، وإنما هو عمل من أعمال القوة الخالصة ، إنما هو تعبير عن وضع يعيش فيه عشرة ملايين من الزنوج ، وكان هو وضع عشرة ملايين من الزنوج بعدهم . أى بعبارة أخرى : إننا نجد أنفسنا فى هذا الوضع فى غمرة تراث من الاضطهاد . إن الاضطهاد فى الحالتين لا يصدر عن نفس السبب .

وأنا لا أريد أن أؤيد إحدى وجهتى النظر ضد الأخرى ، وإنما أريد أن أقول إنه لا يجوز للكاتب أن يندد باستخدام القوة من ناحية المبدأ ، وإنما ينبغى له أن يندد بها فى إطارها المحدد وهو ينظر إليها

باعتبارها وسيلة ، وفوق كل شيء فعليه أن يدرك أنه يحسن به ألا يحاول التنديد باستخدام القوة بوجه عام ، وبشكل مجرد ، بل عليه فى كل حالة أن يسعى إلى تحديد الحد الأدنى اللازم من القوة . لأنه ليس هناك شيء يمكن اليوم أن يتم دون استخدام القوة . ولذا فليست القضية هى التنديد بالقوة فى كل صورها ، وإنما هى فقط التنديد بالقوة التى لا موجب لها .

أو بتعبير آخر ، إن القضية التى على الكاتب أن يحلها بالنسبة لنفسه وأن يوضحها بالنسبة للآخرين هى قضية العلاقة بين الغايات والوسائل . وهى قضية جوهرية ، ومسئوليتنا ككتاب هى العمل لتوضيحها .

لكن ذلك يؤدى بك بالضرورة - إذا كنت تقول لنفسك « ولكننى لا أندد باستخدام القوة دون قيد أو شرط ، إنما أندد بها عندما لا تكون من أجل غاية معينة وعندما لا تلتزم بالحد الأدنى اللازم لبلوغ تلك الغاية » - ذلك يؤدى بك بالضرورة ، باعتبارك كاتبا ، إلى إثارة قضية الغاية المرجوة .

ولا جدوى من أن يندد كاتب بنظرية أو عمل أو فعل من وجهة نظر سلبية . بل لا بد أن يكون تنديده باسم شيء ما . وهكذا ينبغى مرة أخرى أن نفكر فى مشكلة الحرية والتحرير . وينبغى أن ندرك أنه إذا كان مبدأ « إحضار جسم السجين » أصبح مبدأ غامضاً اليوم فما ذلك إلا لأنه غدت هناك حرية أعمق . وهذه الحرية هى التى ينبغى أن نسعى إلى فهمها وبلوغها وتحقيقها .

هناك حرية جديدة لا بد من تحقيقها ، لذا ينبغى التفكير فيها بشكل جديد . وإذا كنا نستنكر المكيافلية فلا يمكن أن يكون ذلك باسم الحرية التى يفتقدها الملايين بل لا بد أن يكون باسم غاية تستبعد المكيافلية ، وعلينا أن نضع تعريفا لها . وبعبارة أخرى لا أعتقد أن الكاتب

المعاصر يمكن أن يكون مرتاح الضمير باعتباره كاتبا مالم يصل إلى تعريف للاشتراكية التى توفر الحرية الملموسة الايجابية ، وما لم يفكر على هذا المستوى بالتحديد ، وما لم يصل إلى هذا التعريف بشكل ملموس وبالنسبة لنفسه أيضا ، أو على الأقل (فليست تلك مهمة سهلة على كل حال) ما لم يكن قد بذل جهده ، وسعى قدر إمكانه ، من أجل الوصول إلى هذا التعريف .

وهكذا فإن مسئولية الكاتب اليوم واضحة وضوحا تاما :

لا بد أن ينشىء نظرية إيجابية للتحرير والحرية .

لا بد أن يضع نفسه فى كل حالة فى موضع استنكار استخدام القوة، وذلك من وجهة نظر أبناء الطبقات المظلومة .

لا بد أن يقيم علاقة صادقة بين الغايات والوسائل .

لا بد أن يرفض باسم الحرية الموافقة على استخدام القوة فى أى شكل من أشكالها من أجل إقامة نظام من النظم أو الدفاع عنه .

ولا بد أخيرا أن يوجه إهتمامه الفكرى بلا هوادة ويوما بعد يوم لقضية الغاية والوسيلة ، أى لقضية العلاقة بين الأخلاق والسياسة .

تلك هى قضيتنا ، هى قضية العصر الراهن ، وهى قضيتنا الشخصية . إنها قضية تخصنا نحن الكتاب ، وتلك مسئوليتنا ، ليست مسئولية خالدة بل مسئولية معاصرة .

أما إذا تناول الكاتب مسألة الخير والشر بشكل مجرد ، فإنه يخون الثقة الموضوعة فيه ، فليس ذلك ما يطلبه منه الناس . كل إنسان يعرف ما هو الخير بشكل مجرد ، أما المطلوب من الكاتب فهو أن يسعى لمعاونة الناس ذوى النوايا الطيبة على التفكير فى هذه القضايا . أما مدى ما يحققه

من نجاح فى موضوع آخر تماما ، وذلك بالإضافة إلى أنه لم يطالب منى التحدث اليكم فيه . ومهما يكن من أمر . فمما لا جدال فيه أن الكاتب الاوربى الذى ينتمى إلى بلد لم يعد قادرا على استردادمكانته فى الوضع الدولى ، أو لعله غير قادر على ذلك فى الوقت الحالى ، لا يمكن أن يطمع فى أن تصل آراؤه — مهما تكن — عن طريق جهده الشخصى إلى جماهير هذا الجانب أو ذاك ، جماهير تلك البلاد التى لها فى الوقت الحالى مكانة خاصة فى التاريخ . ومن هنا فنحن فى حاجة إلى شبكة إرسال . أى أن الكاتب لا ينبغى أن يسعى الى التأثير فى قراء بلده وحدهم ، بل وكذلك فى كتاب البلاد الأخرى الذين يعملون بالنسبة اليه كمحطات ارسال ، وكذلك يعمل هو بالنسبة اليهم ، وبذلك يستطيع كل منهم أن يعبر عن اعتراضاته وعن تحريفاته .

لدا كان قيام هيئة مثل اليونسكو أمرا لازما .

وفى النهاية ، وبعد أن يبذل الكاتب جهده لأداء كل ماذكرت ، فمن الممكن أن يذهب جهده كله هباء . من الممكن أن تنشب الحرب التى يسعى لتجنبها . من الممكن ألا يصل كلام الكاتب إلى أحد .أن ما ينبغى لنا تجنبه نحن الكتاب ، هو أن تتحول مسئوليتنا إلى اتهام ، فيقال عنا بعد خمسين عاما : لقد رأوا بأعينهم أفدح الكوارث تحيق بالعالم ، ومع ذلك لزموا الصمت .

« مسئولية الكاتب» نص محاضرة ألقاها جان بول سارتر فى السوربون بباريس فى أول نوفمبر سنة ١٩٤٦ بمناسبة أول اجتماع عام يعقده اليونسكو . وقد طبعت بالفرنسية ضمن « محاضرات اليونسكو » فى سنة ١٩٤٧ . ثم ترجمتها إلى الإنجليزية بتى اسكويت ضمن كتاب بعنوان « تأملات فى عصرنا » نشرته جامعة كولومبيا بنيويورك سنة ١٩٤٨ .

جان بول سارتر

نحن نكتب لعصرنا

نحن نخالف ما يقول به بعض النقاد والمؤلفين ، ونعلن أنه لا بد من إحراز الخلاص على هذه الأرض ، وأنه لا بد من إحرازه من أجل الناس وبواسطة جميع الناس . ونؤكد أن الفن هو تأمل للحياة ، لا للموت. ونحن على ثقة من أن التاريخ لا يحفل إلا بالموهبة . لكني لم أدخل التاريخ بعد ، ولا أدرى كيف سأدخله : فقد أدخله منفردا ، وقد أدخله ضمن حشد من المجهولين ، وقد أدخله كواحد من تلك الأسماء التي نجدها فى هوامش كتب الأدب . غير أن القلق لا يساورنى بشأن الأحكام التى سيصدرها المستقبل على عملى ، فليس هناك ما استطيع عمله بشأنها . إن الأدب لا يمكن أن يتحول إلى حوار مع من ماتوا أو مع من لم يولدوا بعد : فذلك تعقيد للأمور أكثر مما ينبغى أو تبسيط لها أكثر مما ينبغى . ولعل هذا التصور هو الأثر الأخير الباقى من إيمان المسيحية بالخلود : فكما أن رحلة الإنسان على هذه الأرض تعتبر فترة اختبار قصيرة قبل الانتقال إلى الجنة أو النار ، كذلك يسود الاعتقاد بأن لكل كتاب فترة انتقال سعيدة ، وهى الفترة التى يحدث فيها أثره ، وبعدها ينتقل إلى دنيا الخلد ، متحرراً كنفس الإنسان . وغير متجسد فى شىء . لكن المسيحيين يؤمنون على الأقل بأن رحلتنا على الأرض هى العامل الحاسم ، وأن الجزاء الخالد إنما هو الثواب عليها . وكذلك يسود الاعتقاد بأن المصير الذى تلقاه كتبنا بعد أن نمضى عن هذه الدنيا لا بد أن يكون له مبرر من الحياة التى عشناها . وذلك صحيح من الناحية الموضوعية . إذ أن تصنيف الكتاب والمفكرين يتم موضوعيا تبعا لمواهبهم . لكن نظرة أحفادنا إلينا لن تكون معصومة من الخطأ ، فستأتى بعدهم أجيال أخرى وستصدر

تلك الأجيال بدورها أحكامها عليهم. ولسنا فى حاجة إلى القول بأننا جميعا إنما نكتب لحاجتنا إلى المطلق ، فكل عمل صادر عن الروح هو فى الحقيقة أمر مطلق. غير أن الناس يخطئون فى هذا الصدد خطأ مزدوجا : فأولا ، ليس من الصحيح أن الكاتب إذ يكتب عن آلامه أو أخطائه يرفعها إلى مستوى الأمور المطلقة. وليس صحيحا أنه بذلك يكفر عنها . يقول الناس عن الرجل الذى لم يوفق فى حياته الزوجية والذى يكتب عن الزواج كتابة جيدة إنه صنع من تعاسته الزوجية كتابا جيدا. وذلك تبسيط للموضوع تبسيطا شديدا . فالنحلة تصنع من الزهرة عسلا بإحداث تحول حقيقى فى جوهر الزهرة. وبنفس الطريقة يصنع النحات من الرخام تمثالا. أما الكاتب فيصنع الكتب من الكلمات ، لا من أحزانه. وهو إذا أراد أن يمنع امرأته من سلوك مسلك شائن فلا ينبغى أن يكتب عنها ، بل ينبغى أن يضربها : إن المرء لا يستطيع أن يضع مآسى حياته فى كتاب إلا بقدر ما يستطيع أن يضع « الموديل » فى لوحة الرسم. إن المرء يستمد الوحى من مآسى حياته — ثم تبقى تلك المآسى كما هى. وربما استمد المرء عزاء مؤقتا من وضع نفسه فوق تلك المآسى حتى يتمكن من وصفها ، لكنه ما أن يفرغ من كتابته حتى يجدها ماثلة أمامه مرة أخرى : ويبدأ سوء النية عندما يحاول الكاتب إضفاء معنى من معانى الغائية الفطرية على متاعبه ، وإقناع نفسه بأن تلك المآسى إنما وجدت حتى يتمكن من الحديث عنها : إنه يبدو سخيفا عندما يبرر آلامه الشخصية بمثل هذا الخداع ، لكنه يثير الاشمئزاز عندما يحاول أن يقدم نفس التبرير لآلام الآخرين. إن أجمل كتب الدنيا لا يكفر عن آلام طفل، فنحن لا نستطيع أن نكفر عن الشر ، بل يجب أن نكافحه. إن أجمل كتب الدنيا قد يكفر عن نفسه ويكفر عن الفنان . لكنه لا يكفر عن الإنسان . وكذلك فإن الإنسان لا يستطيع أن يكفر عن الفنان : نحن نريد للإنسان وللفنان أن يحرزا الخلاص معا. ونريد للعمل الفنى أن يكون عملا واقعيا أيضا ، نريد أن يرى فيه الناس بوضوح سلاحا فى كفاح الإنسان ضد الشر .

أما الخطأ الآخر فلا يقل عن هذا خطورة : في كل قلب إنساني هناك جوع إلى المطلق ، جوع يدفع الناس في كثير من الأحيان إلى الخلط بين الخلود (وهو مطلق غير مقيد بزمن) وخلود الذكر (وهو لا يعدو أن يكون تأجيلا للموت) وأنا أفهم تماما هذا الشوق إلى المطلق ، فأنا أيضا أشتاق إليه . لكن هل لا بد من هذا الشطط للبحث عنه ؟ إنه موجود حولنا في كل مكان ، تحت أقدامنا : وفي كل حركة من حركاتنا . نحن نصنع المطلقات كما كان مسيو جوردان[1] ينطق بالنثر . أنت تشعل غليونك وهذا أمر مطلق ، أنت لا تحب المحار وهذا أمر مطلق . أنت تنضم إلى الحزب الشيوعي وهذا أمر مطلق . وسواء كان العالم مادة أم روحا ، وسواء كان الله موجودا أم غير موجود ، وسواء كان حكم الأجيال القادمة لك أم عليك ، فليس هناك ما يمكن أن يغير حقيقة كونك أحببت هذه اللوحة أو تلك ، هذا المبدأ أو ذاك ، هذه المرأة أو سواها ، وأنك عشت ذلك الحب يوما بعد يوم ، عشته وأردته ونفذته . وأنك شغلت به كيانك كله . لقد كان أجدادنا على حق إذ يقولون وهم يجلسون ليشربوا زجاجة من النبيذ : « هذه واحدة أخرى لن ينالها الألمان » . لا الألمان ولا غيرهم . قد يقتلونك ، وقد يحرمونك من النبيذ بقية حياتك ، ولكن آخر قطرة من البوردو انزلقت على لهاتك لا يستطيع أن ينزعها منك إله أو إنسان . لا النسبية ، ولا « حتمية التاريخ » ، ولا جدلية الإدراك ، ولا التحليل النفسي . إن تلك القطرة من النبيذ هي حدث صاف . ونحن أيضا — في أعماق نسبيتنا التاريخية وضآلتنا — أمور مطلقة لا يمكن تقليدها أو مقارنتها بغيرها . واختيارنا لأنفسنا هو أمر مطلق . إن جميع أشكال الاختيار الحيوية والعاطفية التي تجعل منا ما نحن ، والتي نجريها باستمرار مع غيرنا من الناس أو ضد غيرنا من الناس ، وجميع الالتزامات العامة التي نلقي بأنفسنا في غمارها من المهد إلى اللحد ، وجميع روابط الحب

(١) بطل رواية موليير « البرجوازي النبيل » الذي دهش عندما علم أنه كان ينطق بالنثر طول حياته دون أن يدري — المترجم

والبغض التى تجمع بيننا وبين غيرنا والتى لا وجود لها إلا بقدر ما نشعر بها ، والتحركات الهائلة المعقدة التى تكمل إحداها الأخرى أو تنفى إحداها الأخرى ، كل هذه الحياة المتنافرة المتناسقة إنما تلتقى لتخلق مطلقا جديدا يطيب لى أن أسميه الزمن . إن الزمن ذاتية شاملة . إنه المطلق الذى تتردد فيه أنفاس الحياة . إنه الجانب الآخر الجدلى للتاريخ . وهو يولد فى مخاض الأحداث التى سيلصق عليها المؤرخون فيم بعد أسماء . وهو يعيش فى تخبط وغضب وخوف وحماسة ، تلك المعانى التى سوف يضعون لها فيما بعد بالوسائل العقلية تعريفات . وكل كلمة فى حينها — قبل أن تصبح شعارا تاريخيا أو نقطة البدء المسلم بها لعملية من العمليات الاجتماعية — تكون فى أول الأمر سبة أو نداء أو إعترافا . والظواهر الاقتصادية نفسها ، قبل أن تصبح هى الأسباب النظرية للتغيرات الاجتماعية ، يتحملها الناس فى ذلة أو يأس . إن الأفكار أدوات للعمل أو وسائل للهرب ، والحقائق تولد من الذاتية الشاملة وتحركها كما تحرك الانفعالات نفس الفرد . إن الناس يصنعون التاريخ من الأزمنة الميتة ، لأن كل زمان يتحول عند موته إلى نسبة ، ويتخذ مكانه فى طابور القرون مع غيره من الأزمنة الميتة . ثم يحاول الناس أن يلقوا على ذلك الزمان ضوءا جديدا ، فيناقشون مغزاه على هدى معارفهم الجديدة ويحلون مشاكله ، ويثبتون أن تطلعاته الحارة كان محتوما عليها الفشل ، وأن أعظم الأعمال التى كان يعتز بها قد ترتبت عليها نتائج عكس المرجو منها . وفجأة يظهر الجهل الذى ساد ذلك الزمن والحدود التى كان يتحرك فى إطارها . لكن هذا كله لسبب واحد : إن ذلك الزمن ميت ، فتلك الحدود وذلك الجهل لم يكن لهما وجود « فى حينه » . فالناس لا يعيشون النقص ، وذلك كان سعياً مستمراً فى ذلك الزمن لتخطى الحدود المضروبة حوله سعيا إلى مستقبل كان هو مستقبله الذى مات معه . كان هو تلك الجرأة وذلك الاندفاع وذلك الجهل بجهله . فالعيش يعنى اتخاذ تدابير عاجلة ، والتصرف إلى أقصى حدود الطاقة . وربما لو قدر لآبائنا مزيد من

المعرفة لأدركوا أن حل هذه المشكلة أو تلك غير مستطاع ، وأن إثارة هذه المسألة أو تلك بهذا الشكل ليس من ورائه جدوى ، لكن أوضاع الإنسان تفرض عليه أن يختار فى جهل . والجهل هو الذى يجعل للأخلاقيات معنى . فلو أننا عرفنا جميع العوامل التى تتحكم فى الأحداث ، لو أننا استطعنا أن نتصرف دون تردد أو شك ، لاختفى عنصر المخاطرة ولاختفت معه الشجاعة والخوف والانتظار والفرحة الأخيرة والعناء ، ولأصبحنا آلهة صغارا ، ولم نعد بشرا على كل حال . إن المنازعات المريرة بين أهل بابل حول معنى أشكال الطيرة ، والهرطقات الدموية العنيفة التى لجأ إليها الالبيون [١] ومنكرو وجوب المعمودية [٢] تبدو لنا اليوم تصرفات خاطئة لا موجب لها ولكن فى حينها كان الناس منغمسين فيها إنغماسا تاما ، وساعدوا بتأكيدها بدمهم وحياتهم على ظهور الحقيقة بصورة غير مباشرة . فالحقيقة لا تستسلم أبدا بصورة مباشرة . إنها لا تظهر إلا مرتبطة بالأخطاء . لقد كان مصير العقل البشرى يتقرر فى النزاع بين صفوف المسكونيين [٣] وكذلك فى النزاع بين فكرتى « الحبل بلا دنس » و « تحول الروح القدس إلى لحم المسيح ودمه » كما أن مصير العقل كان فى الميزان أيام المحاكمات الكبرى التى شهدتها بعض ولايات أمريكا ضد المعلمين الذين كانوا يدرسون لتلاميذهم نظرية التطور . إن مصير العقل يرتبط فى كل فترة بمعتقدات تنكرها الفترة التالية وتراها زائفة . وقد يأتى يوم يعتبر فيه الايمان بالتطور أكبر حماقة عرفها هذا العصر . ومع ذلك ، فعندما دافع المعلمون الأمريكيون عن هذه النظرية ضد رجال الكنيسة فقد عاشوا الحقيقة ، وعاشوها بحماسة وبشكل مطلق ، وعرضوا أنفسهم من أجلها لخطر جسيم .

(١) إسم يطلق على مجموعة من الفرق المنادية بالتطهر قامت فى جنوب فرنسا فى القرن الثالث عشر ، نسبة إلى سكان الإقليم المعروف الآن باسم تارن وعاصمته ألبى (بلانجدوك) حيث بدأ إضطهادهم أيام أنوسنت الثالث سنة ١٢٠٨ — المترجم

(٢) فرقة دينية نشأت فى ألمانيا فى بداية القرن السادس عشر ، كان أكثر أنصارها من الفلاحين ، قضى النبلاء عليها بقيادة لوثر سنة ١٥٢٥ — المترجم

(٣) طائفة تعتقد بأن جميع البشر سينالون الخلاص آخر الأمر — المترجم

إنهم سيكونون مخطئين غداً ، لكنهم اليوم على صواب تماما : إن الزمن يكون على خطأ دائما عندما يموت ، وعلى صواب دائما وهو على قيد الحياة . وليندد به الناس على أساس من الحقائق إذا شاءوا ، لكن للزمن طريقته الخاصة المتحمسة فى حب ذاته وفى تأكيد هذه الذات ، وليس للأحكام المقبلة أى جدوى أو غناء إزاء هذا الحب وهذه الحماسة . إن له مذاقه الخاص الذى لم يعرفه أحد غيره وهو مذاق لاقرين له ولاسبيل إلى الشفاء منه. شأنه شأن مذاق النبيذ فى حلوقنا .

إن الكتاب يكون له صدقه المطلق فى حينه . والناس يعيشونه كما يعيشون الاضطرابات أو المجاعة — بحدة أقل بطبيعة الحال، وعلى يد عدد من الناس أقل — ولكن بنفس الطريقة إنه إنبثاق من الذاتية الشاملة، وهو رابطة غضب أو كراهية أو حب بين من ينتجه ومن يستقبله . وهو إذا ما كسب قراء من ناحية فإن الكثيرين سوف يرفضونه وينكرونه من ناحية أخرى . فنحن نعرف جيدا أن قراءة كتاب إنما تعنى إعادة كتابته . وهو فى حينه يكون مصدر الرعب أو ملجأ للهرب أو توكيدا جسور الرأى، إنه فى حينه يكون عملا حسنا أو سيئا. أما فيما بعد، بعد أن يموت زمنه، فإنه يصبح شيئا نسبيا ، يصبح رسالة غير أن حكم الأجيال التالية لا يغير من صدق رأى الناس فيه أثناء حياته . وكثيرا ما قال لى الناس وهم يتحدثون عن البلح والموز « أنت لا تستطيع أن تحكم عليهما : فأنت لن تعرف مذاقهما الحقيقى حتى تأكلهما فى مكان إنتاجهما ، بمجرد قطفهما » . ولذا كنت أعتبر الموز دائما فاكهة ميتة ، لم أعرف مذاقها الحقيقى . وكذلك الكتب التى تنتقل من فترة إلى أخرى ، هى أيضا فاكهة ميتة . كان ينبغى أن نقرأ « أميل » أو « رسائل فارسية » [1] بمجرد قطفهما .

---

(١) إميل لجان جاك روسو (١٧٦٢) ترجمت إلى العربية. أما رسائل فارسية فقد كتبها مونتسكيو ونشرت سنة ١٧٢١ ، وهى عبارة عن مجموعة رسائل وهمية كتبها فارسيان (ريكا وأزبك) زارا باريس فى أواخر حكم لويس الرابع عشر، ومن خلالها يسخر المؤلف بالمجتمع الفرنسى المعاصر له وبالمؤسسات الاجتماعية والسياسية إبتداء من لويس الرابع عشر نفسه إلى الكنيسة وخلافاتها المذهبية إلى الجامعة والنظام المالى والقانونى . وبينها مجموعة من الرسائل عن زيارة لمكتبة الجامعة تحوى نقدا لاذعا للأدب الفرنسى بمختلف ألوانه — المترجم

وهكذا ينبغى أن نكتب لزمننا، كما فعل الكتاب العظام. لكن ليس معنى ذلك أنه يجدر بنا أن نوصد على أنفسنا أبواب هذا العصر. فالكتابة لعصرنا لا تعنى تصويره تصويرا سلبيا، وإنما تعنى أننا نريد الابقاء عليه أو تغييره، وبالتالى تجاوزه إنطلاقا نحو المستقبل. وهذا السعى إلى التغيير هو الذى يضرب بجذورنا فيه إلى أعماق بعيدة، لأنه لا يمكن أن يتحول إلى كتلة ميتة من الوسائل والعادات. إنه فى حركة دائمة، وهو يتخطى نفسه بلا توقف، وفيه يتطابق الحاضر الملموس والمستقبل الحى لجميع الناس الذين يؤلفونه تطابقا تاما. وإذا كانت فيزياء نيوتن ونظرية «الهمجى النبيل» (١) تساعدان مع غيرهما من القسمات فى توضيح معالم النصف الأول من القرن الثامن عشر، فينبغى ألا ننسى أن الأولى كانت تمثل جهدا متصلا لاستخلاص جوانب من الحقيقة من ضباب الجهل، فى سبيل الوصول — تخطيا لحالة المعرفة المعاصرة — إلى علم مثالى يمكن فيه استنتاج الظواهر من مبدأ الجاذبية بالوسائل الرياضية؛ وأن الأخرى كانت محاولة للتغلب على مساوىء الحضارة وإعادة الأوضاع الطبيعية. إن كلا من هاتين النظريتين كانت ترسم خطا عاما للمستقبل. وإذا كان من الصحيح أن ذلك المستقبل لم يصبح حاضرا أبدا، وأن الناس تخلوا فيما بعد عن فكرة «العصر الذهبى» وعن فكرة جعل العلم سلسلة منطقية متصلة من الاستقراء، إلا أنه من الصحيح أيضا أن تلك الآمال الكبيرة القديمة كانت تخطيطا لمستقبل يتجاوز اهتمامات الناس اليومية، ويشير إلى أنه لابد لإدراك مغزى وجودنا اليومى أن ننظر إليه جاعلين المستقبل نقطة بدايتنا. إن المرء لا يمكن أن يكون إنسانا أو يجعل من نفسه كاتبا إلا إذا رسم على الأفق خطا يتجاوز به نفسه. لكن هذا التخطى للذات هو فى كل حالة، عملية محددة وفريدة. فالمرء لا يتخطى

---

(١) إزاء مساوىء النظام الرأسمالى والشرور التى عرفها الإنسان مع استخدام الآلة، ظهرت نظرية تنادى بالعودة إلى الأوضاع الطبيعية القديمة، وبأن الإنسان كلما أوغل فى الحضارة أوغل فى الشر — المترجم

ذاته بوجه عام ولمجرد الزهو والمتعة بهذا التخطى . إن السخط البودليرى لا يمثل غير شكل مجرد للتفوق والامتياز،إن السخط إذا شمل كل شيء فهو ينتهى بأن يكون سخطاعلى لاشيء.أماالامتياز الحقيقى فيتطلب أن يرغب الإنسان فى تغيير بعض أوجه الحياة المحددة وكل تجاوز للذات إنما يحددلونه وقسماته الوضع الملموس الذى يسعى إلى تعديله . فالإنسان قد يلقى بكيانه كله فى السعى من أجل تحرير الزنوج أو إعادة اللغة العبرية إلى يهود فلسطين (١) وهو يلقى بنفسه فى هذا السعى بكليته ، وبذلك يعبر عن مصير الإنسان بكل شموله، لكن تعبيره ذاك إنما يتجلى من خلال عمل فريد يتم فى وقت محدد . وإذا قال البعض ، كما قال السيد جان شلومبرجر (٢) إن المرء يتخطى عصره أيضا عندما يسعى إلى خلود الذكر ، فإنى أقول لهم إن ذلك يكون تخطيا زائفاً : فالمرء عندئذ بدلامن أن يسعى إلى تغيير وضع،غيرمحتمل يسعى إلى الفرار من ذلك الوضع ويبحث عن ملجأ فى مستقبل غريب عنا تماما ، لأن هذا المستقبل ليس شيئا من صنعنا وإنما هو الحاضر الملموس لأحفادنا ونحن لا نملك وسيلة للتأثير فى ذلك الحاضر ، فهم سوف يعيشونه كما يشاؤون، مستقرين فى عصرهم كاستقرارنا نحن فى عصرنا . فإذا استفادوا بكتاباتنا بصورة من الصور فسيكون ذلك من أجل تحقيق أهدافهم هم . وهى أهداف ليس لنا أن نتنبأ بها . وإنه ليكون غروراً فارغا من جانبنا أن نلقى عليهم تبعة جهدنا من أجل إطالة أمد وجودنا : فليس من واجبهم أن يحملوا تلك التبعة وما أظنهم يرغبون فى حملها .ولما لم تكن لدينا وسيلة للتأثير فى هؤلاء الغرباء فإننا سنتقدم إليهم كمتسولين ونرجوهم أن يتعطفوا علينا بمظهر الحياة وسنستحلفهم أن يستخدمونا فى أى غرض يشاؤون،فإذا

(١) هكذا لا يدع سارتر مناسبة تمر دون أن يكشف عن ميلة للصهيونية ميلا واضحا — المترجم

(٢) جان شلومبرجر (ولد سنة ١٨٧٧) أسس مع أندريه جيد فى ١٩٠٩ Nouvelle Revue. Française وهو مثل صديقه جيد يوجه أكبر الاهتمام إلى الجوانب المعنوية للحياة — المترجم

كنا مسيحيين فإننا سنقبل مصيرنا بوداعة — شرط أن يستمروا فى الحديث عنا — حتى إذا استخدمونا لاثبات أن الايمان عديم الجدوى . وإذا كنا ملحدين فسيسعدنا أن نراهم يهتمون بعذابنا وأخطائنا ، ولو كان ذلك لإثبات أن الإنسان بغير الله لا يلق غير الشقاء . ترى هل يرضيك ياسيد شلومبرجر أن يرى أحفادنا بعد الثورة فى كتاباتك أوضح مثال على تأثر الفن بالكيان الإقتصادى ؟ إنك إن لم تواجه هذا المصير بالتحديد فسوف تواجه مصيراً آخر لا يفضله بكثير : فإنك إذا نجوت من المادية الجدلية فستقع فريسة للون من ألوان التحليل النفسى . وعلى كل حال فسيكون أحفادنا أبناء وقحين . فلماذا نعنى أنفسنا بأمرهم ؛ ربما كان الوحيد الذى سيبقى من بيننا هو سيلين (١) . ومن الممكن نظريا ، وإن كان من المستبعد جدا ، أن يتذكر القرن الحادى والعشرون اسم دريو وينسى اسم مالرو . وهو على كل حال لن يستصوب منازعاتنا ، ولن يذكر شيئا عما نسميه اليوم خيانة بعض الكتاب . وإن ذكرها فسيكون ذلك دون غضب أو احتقار . ولكن ما الفرق بالنسبة إلينا ، إن وضع مالرو ودريو بالنسبة إلينا وضع مطلق . فى بعض القلوب هناك إحتقار مطلق لدريو وحب مطلق لمالرو ، لن تستطيع مائة حكم تصدر عليهما بعد موتهما أن تزعزع هذين الشعورين . هناك مالرو نابض بالحياة ، كتلة من الدم الحار فى قلب عصرنا ، وسيكون هناك مالرو ميت تحت رحمة التاريخ . فلماذا يحاول الرجل الحى أن يثبِّت صورة الرجل الميت الذى سيكونه فى يوم من الأيام ؟ لا شك فى أنه يعيش متخطيا ذاته ، فنظرته واهتماماته تتخطى موت جسده . ووجود

(١) لويس فرديناند سيلين (١٨٩٤ — ...) طبيب من أبناء باريس تحول إلى كتابة الرواية ، تعاون مع الألمان أثناء الاحتلال . يعبر فى كتاباته أحيانا عن إحتقار شديد للجنس البشرى . أثارت روايته (١٩٣٢) Le voyage ua bout de la nuit ضجة كبيرة . ويراها بعض النقاد أشد ما كتب فى الأدب الفرنسى تشاؤما ويأسا . ويرى بعض النقاد أوجه تشابه بينها وبين كتابات سارتر الأولى . وهى تصور طبيبا بلا أخلاق يعمل فى أشد الأحياء فقرا ، تستخدم اللغة العامية وتزخر بالشتائم والسباب ، وتدور خلال حرب ١٩١٤ — ١٩١٨ وبعدها — المترجم

الإنسان ووزنه لا يقاسان بالخمسين أو الستين سنة من الحياة العضوية التي يحياها ولا بالحياة المستعارة التي ستتاح له في أذهان الغرباء من أبناء الاجيال القادمة: وإنما تقاس باختياره هو للقضية التي تتخطى ذاته . إن هناك قصة تروى عن بطل الماراثون الذى مات قبل وصوله إلى أثينا بساعة . مات لكنه واصل العدو . كان يعدو ميتا . أعلن وهو ميت انتصار الإغريق . إنها أسطورة جميلة تبين أن الموتى يواصلون التصرف لفترة قصيرة كما لو كانوا أحياء . لفترة قصيرة : سنة ، أو عشر سنوات ، أو خمسين سنة ، لكنها على كل حال فترة محدودة بزمن ، وعند ذلك يدفنون للمرة الثانية . وهذا هو المعيار الذى نقترحه للكاتب : مادامت كتبه تثير الغضب والحرج والخجل والكراهية والحب فسوف يبقى ، حتى إذا لم يبق منه غير الظل . ومن بعد ذلك الطوفان . إننا ندعو إلى أخلاقيات مرتبطة بزمن ، وإلى فن محدود بزمن .

نشرت هذه المقالة لأول مرة فى مجلة Valeure الصادرة فى الاسكندرية باللغة الفرنسية ، عدد ٧ — ٨ ، فى يناير سنة ١٩٤٧ .وأعيد طبعها فى مجلة « العصور الحديثة » العدد الثالث فى يونيو ١٩٤٨ . وترجمتها سلفيا جلاس إلى الانجليزية فى مجلة فرجينيا الفصلية The Virginia Quarterly Review المجلد الثالث عشر ، فى ربيع ١٩٤٧ .

فردريش دورينمات (١)

حول مسرحية « زيارة السيدة العجوز »

تجرى أحداث «زيارة السيدة العجوز» فى مدينة صغيرة، فى أى مكان بوسط أوربا . وهى قصة كتبها شخص ليس هناك ما يفصله عن الذين تدور القصة حولهم، وليس هناك ما يقطع بأن تصرفاته يمكن أن تختلف عن تصرفاتهم. ولسنا فى حاجة هنا ولا على المسرح إلى إبراز شىء أكثر من ذلك. ويصدق هذا القول على ختام القصة أيضا. ونحن نجد أنهم فى القسم الأخير من المسرحية يتحدثون برصانة تتجاوز الحد المألوف فى الواقع، برصانة تميل إلى مايسمى « بالأدب » أو « الكلام الرفيع » لكن ليس لذلك من سبب غير أن أهل مدينة « جولن » أصبحوا فى تلك الفترة أثرياء وأخذوا كمحدثى النعمة يتكلمون بمزيد من الحرص . وأود أن أوضح أنى فى هذه المسرحية أصف كائنات إنسانية لا دمى مسرحية ، وأصف أحداثا ملموسة لا مجازا أو تورية وأقدم عالما حيا لا مغزى أدبيا كما ينسب إلى أحيانا . الواقع أنى لا أحاول حتى أن أجعل مسرحيتى محاكاة للعالم ، فذلك يحدث من تلقاء نفسه مادام الجمهور يشكل جزءا من المسرح والرواية المسرحية تمثل فى رأيى فى حدود إمكانيات المسرح لا فى الإطار الذى يضفيه عليها أسلوب من الأساليب وعندما يقوم أبناء « جولن » بدور الأشجار فليس ذلك

(١) مؤلف مسرحى سويسرى ولد فى سنة ١٩٢١ وبدأ يكتب المسرح سنة ١٩٤٠، نشرت له بالعربية مسرحيات «علماء الطبيعة» و« زيارة السيدة العجوز» و«الشهاب» وقد نشرت ترجمة أخرى لهذه الملحوظة فى نهاية ترجمة الدكتور مصطفى ماهر للمسرحية (طبعة مجموعة روائع المسرح العالمى) ، كما ترجم الدكتور عبد الرحمن بدوى جزءا منها فى مقدمته لترجمة «علماء الطبيعة » — المترجم

من أجل تقديم مشهد سيريالى، بل من أجل جعل قصة الحب التى لاتخلو من ألم والتى تقع أحداثها فى هذه الغابة (وهى محاولة من جانب رجل عجوز للتقرب من سيدة متقدمة فى السن) مشهدا مسرحيا أكثر شاعرية، فيصبح بذلك شيئا يمكن احتماله. وأنا أكتب بإيمان عميق بالمسرح وبالممثل. فهذا الايمان هو ما يحركنى. والموضوع يغرينى. إن الممثل لا يحتاج إلا إلى القليل حتى يمثل الانسان: مجرد الاطار الخارجى، أى النص الذى ينبغى بطبيعة الحال أن يكون نصا سليما. فكما يصنع الإطار الخارجى للكائن الحى - أى جلده - حدوده الظاهرة فكذلك الرواية المسرحية تتقرر حدودها عن طريق اللغة. واللغة هى الشىء الذى يقدمه المؤلف المسرحى فهى نتيجة عمله. لكن الواحد منا لا يستطيع أن يشتغل بذلك الشىء الذى تدور اللغة حوله أى الفكرة، وربما الأحداث. إن الهواة وحدهم هم الذين يشتغلون باللغة فى ذاتها، أى يشتغلون بالأسلوب. ومهمة الممثل فى رأيى هى محاولة الوصول إلى نتيجة محددة: أن يبدو ماهو فن وكأنه الطبيعة نفسها. فلتمثل المادة الأساسية التى أقدمها تمثيلا صحيحا، وعند ذلك سوف تظهر الخلفية بصورة تلقائية. وأنا لا أعد نفسى من كتاب الطليعة اليوم. ولاشك أن لى، كغيرى من المؤلفين، نظرية فى الفن. ولكنى أحتفظ بها لنفسى باعتبارها رأيى الخاص، وإلا فسأجد نفسى مضطرا إلى التزامها والتصرف وفقا لها. وأنى لأفضل على ذلك أن يعتبرنى الآخرون فنانا بدائيا مشوش الفكر ليس لديه إحساس كامل بالشكل. وينبغى أن ينحو إخراج كتاباتى نحو أسلوب المسرحية الفولكلورية، فلو عاملنى المخرجون على أنى أشبه (بنستروى)(١) لديه شىء من الوعى لحصلوا على نتائج طيبة. فليهتموا بومضات الفكر وينسوا العمق، وليهتموا بتغيير المناظر بصورة متصلة دون إنزال الستار

(١) يوهان نستروى (١٨٠١ — ١٨٦٢)، مؤلف نمسوى، درس القانون لكنه هجره إلى التمثيل. بدأ بتمثيل الأدوار الجادة وانتقل منها تدريجيا إلى الأدوار الكوميدية. واشتغل بعد ذلك مديرا للمسرح. نجح نجاحا منقطع النظير كممثل كوميدى له أسلوب لاذع قاس. بدأ بالروايات الخيالية التى كانت سائدة فى فينا فى عصره، لكنه لم يلبث أن أوجد المسرحية الواقعية الساخرة التى تتناول الفوارق الاجتماعية — المترجم

وليقدموا مشهد السيارة تقديما بسيطا ، ويحسن أن يكون ذلك بواسطة سيارة مسرحية لا توضع فيها إلا الأشياء اللازمة للمشهد : مقعد للسيارة وعجلة القيادة والجزء الخاص بالتصادم . ويجب أن تظهر السيارة من مقدمتها والمقعد الخلفي عاليا . ويجب طبعا أن يكون هذا كله جديدا ، كما تكون الأحذية الصفراء وغيرها جديدة أيضاً (هذا المشهد ليست له أى علاقة بوايلدر (١) لماذا ؟ هذا تدريب للنقاد على استخدام الديالكتيك) .

وكلير زخانسيان لاتمثل العدالة ولا مشروع مارشال ولا حتى سفر الرؤية . فلتكن فقط ما هى : أغنى امرأة فى العالم ،تضعها ثروتها فى وضع يجعلها تتصرف كبطلة من بطلات المآسى الاغريقية،مستبدة وقاسية كأنها ميديا . إنها تستطيع أن تدفع الثمن . وهى تملك فى الوقت نفسه روح الفكاهة ـ ذلك شيء لايجوز تجاهله ـ وهى تحرص على إبقاء مسافة تفصلها عن الناس كالو كانوا سلعا تباع وتشترى ، وتحرص أيضا على إبقاء مسافة تفصلها عن نفسها . وهى تتمتع بجلال غريب بل ولها سحر خبيث . ولكنها إذ تتحرك خارج الأوضاع الإنسانية ، فقد أصبحت شيئا ثابتا جامدا لم يعد يتطور ،اللهم إلا اذا تطورت فى اتجاه التحجر فى صورة صنم. إنها ظاهرة أدبية شأنها فى ذلك شأن حاشيتها بما فيها الخصيان اللذان لا ينبغى تصويرهما فى واقعية منفرة وبأصوات كأصوات الأغوات ، بل ينبغى على العكس تصويرهما ككائنات أسطورية غير واقعية . لطيفة كأنها الأشباح فى سعادتها الوهمية وهما ضحيتان لانتقام شامل فيه من المنطق بقدر ما فى كتب الشرائع القديمة (ولتسهيل أداء الأدوار يمكن أن يتحدث الممثلان على التعاقب بدلا من أن يتحدثا معا دون حاجة إلى تكرار العبارات فى هذه الحالة) . وإذا كانت كلير زخانسيان لا تتأثر ولا تتطور فذلك لأنها بطلة منذ البداية . أما حبيبها العجوز فيجب أن يتطور حتى يصبح بطلا إنه تاجر

---

(١) ثورنتن وايلدر (ولد سنة ١٨٩٧) مؤلف مسرحى أمريكى . له أسلوب خاص فى تقديم رواياته على المسرح ، بلا ديكور وبلا ستار — المترجم

صغير مفلس ، يقع ضحية لها غير مستريب فى شىء أول الأمر . وهو — لأنه من أصحاب الخطايا — يرى أن الحياة تمحو كل خطايا الناس بطريقة آلية . إنه ذكر لا يفكر ، مجرد رجل بسيط تشرق الافكار فى ذهنه ببطء ، عن طريق الخوف والفزع ، ومن خلال شىء شخصى جدا . وهو يمر بتجربة العدالة من خلال تجربته الخاصة ، لأنه يعترف بجرمه ، وهو يصبح عظيما من خلال موته (يجب أن يبدو موته شيئا مهيبا) إن موته شىء عظيم المغزى وعديم المغزى فى الوقت نفسه . كان يمكن أن يكون هذا الموت شيئا عظيم المغزى فى ذلك المجال الأسطورى لدولة المدينة فى إحدى تلك الدول الغابرة . لكن أحداث القصة تجرى فى مدينة «جولن» . وفى الوقت الحاضر . ونحن نرى إلى جانب البطل والبطلة أبناء « جولن » ، كائنات ادمية مثلنا جميعا . ولا يجوز مطلقا تصوير هؤلاء الناس على أنهم أشرار لقد قرروا فى أول الأمر رفض العرض ، واذا كانوا فيما بعد قد أخذوا فى شراء حاجاتهم بالأجل ، فإنهم لم يقروا بذلك قتل «ايل» . وانما يدفعهم مجرد الخفة والطيش ، وإحساسهم بأن كل شىء يمكن أن يسوى . هكذا ينبغى أن يقدم الفصل الثانى على المسرح ، وكذلك مشهد محطة السكة الحديد الذى لا يخالج فيه الخوف أحدا غير « ايل » نفسه ، لأنه يدرك موقفه . وحتى هذه اللحظة لا يلجأ أحد الى استخدام عبارات عنيفة ، فهذه العبارات لا تستخدم حتى تأتى نقطة التحول مع مشهد شونة بيتر . فهنا لم يعد فى الوسع تجنب المصير . من هذه اللحظة فصاعدا يتهيأ أبناء « جولن » بالتدريج للقتل ، ويتملكهم السخط على جريمة ايل ، وهلم جرا . أسرته وحدها هى التى تخدع نفسها هى أيضا ليست أسرة شريرة ، كل ما هناك أن أفرادها ضعاف مثل كل الناس فهى تستسلم للاغراء ببطء (شأنها فى ذلك شأن المعلم) لكن هذا الاستسلام ينبغى أن يكون مفهوماً ، فالإغراء شديد والفقر مدقع . إن مسرحية « زيارة

السيدة العجوز » مسرحية قاسية ، ولهذا السبب نفسه لا ينبغى أن تعرض بطريقة قاسية ، بل ينبغى أن تقدم بكل ما يمكن من الانسانية ، بحزن لا بغضب . وفى نفس الوقت بشىء من الفكاهة . فليس هناك ما يؤذى هذه الكوميديا - التى تنتهى نهاية تراجيدية - أكثر من الجدية .

نشرت هذه الملحوظة ضمن مجموعة « Komödien I » التى صدرت فى زيوريخ سنة ١٩٥٧ ترجمها عن الانجليزية هيرمان سالنجر .

محتويات الكتاب

صفحة